

URBAN ART SURVEILLANCE

EIN QUADRATKILOMETER KUNST

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

vorgelegt von

Rémi Jaccard

von Zürich/ZH, St. Croix/VD & Le Locle/NE

Angenommen im Frühjahrssemester 2012 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kersten und Frau Prof. Dr. Bettina Gockel

Zürich 2012

Mein Dank gilt allen Personen, die mich auf dem langen Weg dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben und damit dieses Werk erst ermöglicht haben.



Abb. 1

Prisca Rauch, Marianne & René Jaccard
Prof. Dr. Wolfgang Kersten & Prof. Dr. Bettina Gockel
Stefan Wagner

Christoph Dubler
Urs Lehni (Corner College) & Esther Eppstein (Perla-Mode)
Gabriela Domeisen, Johannes Gees, Navid Tschopp, Philipp Meier,
Christian Hänggi & Christoph Doswald
Stefan Ege, Till Rippmann, David Liatowitsch, Thea Rauch
HUMS

Den Urban Artists, Writern, Street Artists und übrigen Künstlern in den Strassen von Zürich. Sowie allen Teilnehmer_innen der Veranstaltungen von Urban Art Surveillance für ihr Interesse und ihre Partizipation.

Rémi Jaccard
Zürich, Januar 2012

PROLOG: ZEHN ANLÄSSE

Wenn plötzlich Wandplakate zum Gehorsam auffordern, Banlieu-Kids von grossformatigen Fotografien in der Pariser Innenstadt lachen oder das Schablonenbild der Mona Lisa mit einem Raketenwerfer über der Schulter eine Fassade zielt, schütteln viele verständnislos den Kopf – andere freuen sich, dass OBEY, JR oder Banksy zu Besuch waren. In allen Städten begegnen uns Werke, die dort unkontrolliert und unentgeltlich angebracht wurden. Künstlerinnen und Künstler¹ gestalten das Stadtbild aus eigenem Antrieb und überraschen mit ihren Bildern, Texten und Aktionen nichts ahnende Passanten. Von einigen berühmten Ausnahmen abgesehen, sind die meisten Urheber nicht zu identifizieren und auch ihre Werke verschwinden oft ebenso plötzlich, wie sie aufgetaucht sind. Was ist da passiert und geschieht täglich um uns von Neuem?

Diese Neugier ist Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, deren Kernstück ein öffentliches Forschungsprojekt ist, das 2010 gemeinsam mit einer Ausstellung und einer Veranstaltungsreihe in Zürich stattgefunden hat. Ziel des Projektes war es, einen Weg zu finden, die Charakteristiken von Urban Art herauszuarbeiten und in ihre Betrachtung einzubinden. In der Folge wurden alle Formen von Urban Art innerhalb eines umgrenzten Gebiets während drei Monaten dokumentiert und dieser Prozess wurde fortlaufend reflektiert und vermittelt. Im Rahmen des Projekts Urban Art Surveillance fand eine Reihe von zehn Anlässen statt, die jeweils einen bestimmten Aspekt des Phänomens Urban Art behandelten. Das Programm der Anlässe im Herbst 2010 erlaubt also einen Überblick über das Vorhaben wie auch eine Vorschau der im Laufe dieses Texts behandelten Themen:

I. VERNISSAGE²

Urban Art Surveillance versteht sich als Untersuchung von Urban Art in Zürich sowie als Beitrag zum kuratorischen Umgang mit verschiedenen Formen von Kunst im öffentlichen Raum. Zur Eröffnung wird ein Plan mit dem Verzeichnis der umliegenden Werke enthüllt sowie die dazu gebörenden Fotos und Daten präsentiert. Der Kurator gibt Auskunft zu seinem Projekt.

II. STADTRAUM SEKTOREN A-D³

Im besten Fall verbindet sich Urban Art mit den architektonischen Bedingungen zu einer komplementären

1 Wenn nicht anders aufgeführt, bezieht sich die männliche Schreibform auf beide Geschlechter; trotz der steigenden Präsenz von Frauen weisen alle verfügbaren Indizien auf eine deutliche Überzahl männlicher Urban Artists hin. Siehe auch: Nguyen/MacKenzie 2010; Ganz 2008; Reineke 2007, S. 119.

2 Corner College / Perla-Mode, Langstrasse 84, 8004 Zürich; 1.09.2010; vgl. Kapitel 7. URBAN ART SURVEILLANCE, bzw. für Ausführungen zu den Veranstaltungen Kapitel 8.1. REKAPITULATION DER ANLÄSSE.

3 Exkursion, 16.09.2010, mit dem Architekten Christoph Dubler. Die Veranstaltungen wurden von einer Reihe von Referenten und einer Referentin begleitet; siehe ANHANG 1: GASTREFERENTEN.

Einheit. Der Umgang mit dem gegebenen Stadtraum ist ein wichtiger Faktor für das Verständnis und die Bewertung von Urban Art. Die Kenntnis des lokalen Kontexts ist also entscheidend für die Auseinandersetzung mit Urban Art. Die Exkursion lädt deswegen zur Entdeckung der städtebaulichen Situation zwischen Innenhöfen und Arbeitersiedlungen in den vier Sektoren rund um den Ausstellungsort Perla-Mode ein.

III. WAS HEISST URBAN ART?⁴

Was bedeutet eigentlich Urban Art? Was gehört dazu und was nicht? Wie lassen sich Graffiti und Street Art unterscheiden? Handelt es sich um Kunst oder wäre Urban Illustration ein besserer Begriff? Auch wenn für die Praxis keine Notwendigkeit einer einheitlichen Benennung besteht, kommt der theoretische Umgang nicht ohne Kategorien aus. Noch existiert dafür kein verbindlicher Kanon und die Abgrenzungen sind fließend. Dennoch stehen die unterschiedlichen Bezeichnungen mit ihren Konnotationen und Abgrenzungen für ein bestimmtes Verständnis des Phänomens. Die Diskussion dreht sich folglich um die Definitionen und den Status rund um den Sammelbegriff Urban Art.

IV. AUTONOMIE UND URBAN ART⁵

Im öffentlichen Raum stehen Werke erst einmal für sich, niemand ist für sie verantwortlich und keiner gibt Erklärungen dazu ab. Urban Art muss sich also prinzipiell aus sich selbst erklären, um zu wirken. Zugleich fehlt jedoch auch eine ordnende Hand, welche einzelne Werke voneinander abgrenzt. Wie wirken sich diese Faktoren auf die Produktion und Rezeption aus? Wie kann sich Urban Art gegen Vereinnahmung wehren? Wie kann sie etwas bewirken?

V. DÉRIVE A – D⁶

Urban Art spricht den Sammeltrieb an: Ihre Zeichen sind zwar quasi omnipräsent und doch wird sie oft ausgeblendet. Viele Arbeiten sind unscheinbar oder versteckt. Der Kurator führt in Innenhöfen und über Nebenstrassen zu den Ballungspunkten des Überwachungsgebietes, um einige Trouvaillen seiner Untersuchung zu präsentieren.

VI. STADTSPAZIERGANG⁷

Urban Artist Navid Tschopp lädt zu einer Entdeckungsreise durch sein Zürich ein.

VII. ERFOLG & SCHEITERN VON URBAN ART⁸

Urban Art ist in den vergangenen zehn Jahren immer populärer geworden – die Schlagworte lauten: authentisch, revolutionär, Ausverkauf. Die Galeristin Magda Danysz stilisiert (ihre) Urban Artists sogar

4 Diskussion, 30.09.2010, mit der Fotografin Gabriela Domeisen.

5 Diskussion, 07.10.2010, mit dem Künstler Johannes Gees.

6 Exkursion, 14.10.2010.

7 Exkursion, 28.10.2010, mit dem Künstler Navid Tschopp.

8 Diskussion, 11.11.2010, mit dem Kurator Philipp Meier.

zur „wichtigsten Kunstbewegung am Wechsel ins 21. Jahrhundert“.⁹ Wie ist das zu verstehen? Vor welchen Hintergründen oder Zielsetzungen lassen sich Erfolg und Scheitern von Urban Art verorten? Und welche Kriterien sollen dabei gelten? Inhaltlich schliesst sie somit an die Ästhese Nr. 7 „Street Art muss kuratiert werden“ von Philipp Meier und Imre Hofmann vom 17.05.2010 an.¹⁰

VIII. KUNST & WERBUNG IM ÖFFENTLICHEN RAUM¹¹

Werbung und Urban Art teilen sich dieselbe Sphäre – und nutzen oft dieselben Strategien. Während der „Kampf“ gegen die kommerzielle Nutzung des öffentlichen Raumes ein wichtiger Aspekt von Urban Art ist, läuft ein beidseitiger konstanter Wettbewerb, mit welchen Mitteln Aufmerksamkeit erregt werden kann. Wie lassen sie sich von einander abgrenzen und wie sieht ihr Verhältnis aus? Wie darf und soll der öffentliche Raum genutzt werden?

IX. QUALITÄT BEI URBAN ART¹²

Sind Tags hässlich und langweilig, Stencils dafür schön und gut? So einfach ist es sicherlich nicht. Aber zwischen einem Hausbesitzer, einem Street Artist und einem Kurator sind die Meinungen ebenso unterschiedlich wie zwischen den Techniken, die zur Anwendung kommen. Was bedeutet also Qualität für Urban Art? Ist sie überhaupt wichtig – und falls ja, wie lassen sich Kriterien dafür bestimmen?

X. FINISSAGE¹³

Am letzten Tag des Projekts geht der Blick zurück: Die Ergebnisse werden zusammengefasst, die Karte wird abgebaut und ein Fazit gezogen, wie weit sich das Konzept bewährt hat.

Ziel des Vorhabens war es, das Phänomen Urban Art umfassend zu betrachten. Der folgende Text liefert Antworten zu den hier gestellten Fragen und bietet einen Überblick der Ereignisse rund um das Projekt Urban Art Surveillance. Die Dissertation ist in zwei Teile gegliedert: I. *DAS PHÄNOMEN URBAN ART* befasst sich mit dem Untersuchungsgegenstand im Allgemeinen, II. *EIN QUADRATKILOMETER KUNST* konzentriert sich auf die spezifische Untersuchung des Langstrassenquartiers in Zürich. Zunächst werden die während der Veranstaltungen diskutierten Merkmale von Urban Art erörtert, da sie die Form des Vorhabens entscheidend beeinflusst haben. Im folgenden Teil werden dann Konzeption, Struktur und Resultate des parallel zu den Veranstaltungen laufenden Forschungsprojekts präsentiert. Auf der einen Ebene handelt es sich also um die theoretische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Wissensstand eines globalen Phänomens und auf der anderen um den praktischen Zugang zu einem eng umgrenzten lokalen Kontext.

9 Danysz 2009, S. 9.

10 Ebenfalls im Corner College – vgl. dazu Kapitel 1. EINLEITUNG.

11 Diskussion, 18.11.2010, mit dem Philosophen Christian Hänggi.

12 Diskussion, 25.11.2010, mit dem Kurator Christoph Doswald.

13 Diskussion, 02.12.2010, mit den Kunsthistorikern Prof. Wolfgang Kersten und Stefan Wagner.

Die zwölf Einladungstexte des Rahmenprogramms stellen somit nicht nur einen Leitfaden durch die Themen dieser Dissertation dar, sondern verweisen zugleich darauf, dass Urban Art Surveillance von einer experimentellen Verbindung zwischen kunstwissenschaftlicher Dissertation, öffentlicher Forschung und Vermittlung handelt.

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| PROLOG: ZEHN ANLÄSSE | 003 |
| INHALTSVERZEICHNIS | 007 |
| 1. EINLEITUNG | 011 |
| 1.1. LITERATUR | 014 |
| 1.2. VORGEHEN | 018 |
| I. DAS PHÄNOMEN URBAN ART | |
| 2. KATEGORIEN VON URBAN ART | 025 |
| 2.1. URBAN ART | 027 |
| 2.2. GRAFFITI | 029 |
| 2.3. STREET ART | 034 |
| 2.4. INTERVENTION | 037 |
| EXKURS: DOKUMENTATION | 042 |
| 3. AUS EIGENER INITIATIVE | 045 |
| 3.1. OHNE ALTERNATIVE UND VOLLER IDEALISMUS | 046 |
| 3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN | 051 |
| 3.3. ZWISCHEN AUTONOMIE UND AUTARKIE | 054 |
| 3.4. FLÜCHTIGE WERKE | 057 |
| 3.5. BERÜHMT WERDEN OHNE NAMEN | 059 |
| EXKURS: KUNST ALS ANSCHLAG | 061 |
| 4. PRODUKTION UND DISTRIBUTION VON URBAN ART | 065 |
| 4.1. AUFMERKSAMKEIT ERREGEN | 066 |
| 4.2. UNERWÜNSCHTE GESCHENKE | 069 |
| 4.3. SCHNELLES SCHAFFEN UND RASCHE REZEPTION | 072 |
| 4.4. ANEIGNUNG OHNE RECHTE | 074 |
| 4.5. SPIEL UND ÜBUNG | 075 |

| | |
|---|-----|
| 5. URBAN ART AN DER SCHWELLE | 081 |
| 5.1. INTERNET: VERBREITUNG UND VERKAUF | 082 |
| 5.2. AKTIVISMUS: VON DER REBELLION ZUM SELL-OUT | 084 |
| 5.3. WERBUNG: ENGSTER FREUND UND ÄRGSTER FEIND | 087 |
| 5.4. KUNST: VON DER ÜBERSCHREITUNG INS SYSTEM | 090 |
| 5.5. WIE SICH URBAN ART VERMITTELN LÄSST | 096 |

II. EIN QUADRATKILOMETER KUNST

| | |
|--|-----|
| 6. KONTEXT ZÜRICH | 101 |
| 6.1. DAS LANGSTRASSENQUARTIER | 101 |
| 6.2. RECHT UND ORDNUNG | 105 |
| 6.3. RUND UM URBAN ART IN ZÜRICH | 108 |
| 7. URBAN ART SURVEILLANCE: ZÜRICH | 115 |
| 7.1. DIE SURVEILLANCE | 116 |
| 7.2. DIE AUSSTELLUNG | 121 |
| 7.3. DER INTERNETAUFTRITT | 122 |
| 7.4. DIE VERANSTALTUNGEN | 124 |
| 8. RESULTATE DER SURVEILLANCE | 129 |
| 8.1. REKAPITULATION DER ANLÄSSE | 130 |
| 8.2. KOMMENTARE ZU DEN ZAHLEN | 133 |
| 8.3. BEOBACHTUNGEN ANHAND DER KATEGORIEN | 136 |
| 8.4. AUFFALLENDE WERKGRUPPEN | 141 |

| | |
|---|-----|
| 9. BILDBETRACHTUNG EINZELNER ABBILDUNGEN | 145 |
| 9.1. SEKTOR A | 145 |
| 9.2. SEKTOR B | 155 |
| 9.3. SEKTOR C | 162 |
| 9.4. SEKTOR D | 167 |
| 10. KRITERIEN UND KRITIK | 175 |
| 10.1. KRITERIEN | 176 |
| 10.2. RÜCKSCHAU UND KRITIK | 182 |
| 10.3. LETZTE WÖRTE | 187 |
| 11. BIBLIOGRAPHIE | 190 |
| 12. ANHÄNGE | 202 |
| ANHANG 1: GASTREFERENT*INNEN | 202 |
| ANHANG 2: WIEDERKEHRENDE NAMEN | 204 |
| ANHANG 3: „TEXTSTICKER“ | 206 |
| ANHANG 4: ARTIKEL ÜBER URBAN ART SURVEILLANCE | 210 |
| ANHANG 5: ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 210 |

III. INVENTAR

| | |
|------------------------|-----|
| ERFASSUNG SEKTOREN A-D | 214 |
| ERFASSUNG SEKTOR A | 215 |
| ERFASSUNG SEKTOR B | 253 |
| ERFASSUNG SEKTOR C | 284 |
| ERFASSUNG SEKTOR D | 316 |
| CURRICULUM VITAE | 334 |



Abb. 2

1. EINLEITUNG

„Writing graffiti is about the most honest way you can be an artist. It takes no money to do it, you don't need an education to understand it and there's no admission fee.”¹⁴

So fasst der momentane Star der Urban Art Szene, Banksy, in Kürze die Vorteile seiner Kunstform zusammen. Das Zitat verweist zunächst auf Graffiti,¹⁵ den Ausgangspunkt der heutigen Urban Art, wovon sich Banksys Schablonenbilder und Interventionen mittlerweile entfernt haben. Die drei darauf folgenden Punkte beschreiben alle einen Gegenentwurf zu einer als „unehrlich“ wahrgenommenen Kunstwelt, was durch das Wegfallen der Faktoren Geld und Bildung exemplifiziert wird. Sie werden als Voraussetzungen dargestellt, die es zu überwinden gilt, um Zugang zum Kunstbetrieb zu erhalten.

Bei Urban Art hingegen entfällt diese Hürde sowohl auf der Seite der Produktion wie auch auf jener der Rezeption. Die Bedingungen, unter denen Urban Art entsteht, unterscheiden sich folglich grundlegend vom Betriebssystem der zeitgenössischen Kunst, setzen aber zugleich auch daran an: Einerseits an das avantgardistische Streben einer Fortentwicklung der Kunst und der Veränderung ihres Stellenwertes und andererseits durch ihre zunehmenden Präsenz in den Räumen der Kunstwelt. Wie der Kurator und Kritiker Cedar Lewisohn festhält, ist dieser Prozess noch keineswegs abgeschlossen:

„Artworks from the nineteenth century that were once considered wild and scandalous are now seen as the height of good taste, and what was subversive or shocking has become generally accepted. Still, in this supposed attitude of anything-goes multiplicity, the mainstream system of the fine-art world tends to relegate street art and graffiti to the field of 'outsider art'.”¹⁶

Es handelt sich also um ein Phänomen, das den Weg von den Zentren westlicher Grossstädte in die Peripherie des Kunstbetriebs gefunden hat. Hier setzt auch eine Doppelbedeutung von Urban Art ein: Es bezeichnet zum einen ein Handlungsmuster, das an einen Kontext und ein Vorgehen geknüpft ist (als illegitime künstlerische Tätigkeit im Stadtgebiet). Zum anderen verweist Urban Art auf eine stilistische Einordnung von Werken, die aus diesem Umfeld stammen (also inhaltlich oder formal verwandte Werke, die als Auftrag oder *intra muros*¹⁷, im Ausstellungsraum zu finden sind). Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf den erstgenannten Aspekt, die Verbreitung im öffentlichen Raum, aber auch den Übergang zwischen den beiden Bedeutungen. Vornehmlich geht es in der folgenden Arbeit also darum, auf unterschiedlichen Ebenen die Eigenschaften eines Phänomens darzulegen, von dem der Kunstkritiker Hrag Vartanian schreibt:

14 Banksy, zit. nach Manco, S. 6.

15 Zu Verwendung, Definition und Unterscheidung der Begriffe Urban Art und Graffiti siehe Kapitel 1. WAS IST URBAN ART?.

16 Lewisohn 2008, S. 130.

17 Primär befindet sich Urban Art räumlich ausserhalb von Kunstinstitutionen; sie ist diesen aber grundsätzlich auch kontextuell nicht angegliedert. Zum Begriffspaar *intra / extra muros* vgl. Buren 1997, S. 482-507; Schenker 2007, S. 29-48.

„The rebellious world of street art simply plays by a different set of rules that involves memes, placement, and populist discourse, to name a few of the distinctions that make its voice powerful and unique.“¹⁸

Eine Qualität, die Urban Art auszeichnet und für eine eingehende Untersuchung prädestiniert ist, dass es sich um eine Schnittstelle zwischen dem Individuum und dem Staat, dem Privaten und dem Öffentlichen, Kunst, Kommerz und Macht sowie Weltverbesserung und Selbstverwirklichung handelt. Die vorliegende Dissertation will daher die Existenz und das Funktionieren von Urban Art in einem gesellschaftlichen und kunsthistorischen Kontext betrachten, einordnen und für die wissenschaftliche Bearbeitung fruchtbar machen. Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Frage: Wie ist dieses Phänomen zu charakterisieren und welche Prozesse sind involviert? Die Grundlage, um die Frage anzugehen, besteht in der Auseinandersetzung mit dem Ensemble der dynamischen Strömungen und Kräfte, deren Grenzen bald nebeneinander laufen, bald einander überschneiden. Eine solche Differenz betrifft die weltweite Verbreitung herausragender Werke gegenüber der Achtlosigkeit, die ihr im lokalen Alltag entgegengebracht wird.

Zwischen der unüberschaubaren Masse an Tags und Klebern, die täglich auftauchen und wieder verschwinden, und den internationalen Stars der Szene ist der Unterschied ebenso gross wie zwischen den angewandten Strategien und Techniken oder den Intentionen der unterschiedlichen Urheber. Der Fokus dieser Arbeit ist auf den öffentlichen Raum beziehungsweise die dort zu findenden Werke gerichtet, die spontan und aus Eigeninitiative der Urban Artists entstehen.

Es existiert zudem keine externe Instanz, die (an)ordnet, wer wann wo seine Arbeit zeigen kann oder darf. Urban Artists sind folglich ihre eigenen Kuratoren, in dem Sinn, dass sie selbst entscheiden, welches Werk wo am besten zur Geltung kommt. Dies kann in äusseren Umständen, wie der Schwierigkeit im Kunstbetrieb einen Ausstellungsort zu finden, oder persönlichen Präferenzen begründet sein. Eine aktive Kuration greift in diesen selbstregulierten Prozess ein und steht dem Status von Werken, die eben ohne Auftrag entstehen, entgegen. Ein weiterer interessanter Aspekt ist folglich, dass die Schwelle, seine eigene Kunst zu präsentieren, nicht durch das Urteil anderer gesetzt wird. Die Definition als „Kunst“ wird also auch nicht durch den Kontext gestützt, in dem ein Werk präsentiert wird, da kein vorgängiger Selektionsprozess stattfindet. Neben den Implikationen bezüglich der Qualität zeigt sich hierin scheinbar deutlich, dass Urban Art mit dem Konzept „Kuratieren“ kaum vereinbar ist.

Ohne klare Zuschreibung und Autorenschaft, ohne institutionelle oder private Legitimation fällt der Umgang mit solchen Werken in einen Graubereich zwischen Kunst, Gestaltung und Vandalismus. Anspruch der vorliegenden Dissertation ist es, die Frage zu beantworten, wie diese schwarzen Flecken mit den Mitteln der Kunstwissenschaft erhellt werden können.

18 Vartanian 2010, in: hyperallergic.com/2108/jeffrey-deitch-street-art/ (14.12.2011).

In einer frühen Fassung des Dissertationskonzeptes stand der Beleg einer strukturellen Ähnlichkeit zwischen Urban Art und einem Anschlag im Zentrum des Forschungsvorhabens: Der Umstand, dass Einzelne oder kleine Gruppen versuchen, sich mit minimalen und oft illegalen Mitteln die Aufmerksamkeit einer breiten Masse zu sichern, ist ein verbindendes Element der künstlerischen Aktionen. Wirkungsvollster Schauplatz für derartige künstlerische Strategien ist der öffentliche Raum, da dort erst das ebenfalls zentrale Moment der Überraschung zur Geltung kommt. Dazu greifen die Urban Artists auf Heimlichkeit, auf sorgfältige Planung und rasche Umsetzung, auf Anonymität und illegale Mittel zurück, um die Welt nach ihrer Vorstellung zu verändern. Dieses Deutungsmuster schwingt nach wie vor im Hintergrund dieser Arbeit mit, im Laufe des Entstehungsprozesses hat sich jedoch das Feld der Überlegungen geöffnet, so dass diese Analogie nur mehr ein Teil der Untersuchung ist.

Dabei stellt sich insbesondere die Frage, wie mit einer Kunstrichtung umzugehen ist, bei der die übliche Annäherung mittels der Biographie der Künstler nur im Ausnahmefall möglich ist. Die Besonderheiten ihrer Produktion, insbesondere die grundsätzliche Immobilität der Werke sowie die Vorgabe, dass sie nicht als Auftrag entstehen, sollen berücksichtigt werden. Denn wie Banksy sagt, gelten für Urban Art andere Massstäbe als für Kunst im Museum:

„Die Leute schauen sich ein Ölgemälde an und bewundern Maltechnik und Pinselführung, mit der Bild und Bedeutung entstehen. Im Gegenzug schätzen die Leute bei Graffiti die Benutzung der Regenrinne als Leiter, um es ausführen zu können.“¹⁹

EIN KURATORISCHES FORSCHUNGSPROJEKT

Im Frühjahr 2010 lud der Philosoph Imre Hofmann ins Corner College in Zürich zu einer Veranstaltung ein, um die Aufforderung „*Street Art muss kuratiert werden*“ zu diskutieren, die Philipp Meier, der Co-Direktor des Cabaret Voltaire, geäußert hatte:

„Streetart ist keine Kunst. In Zürich. Ausserhalb von Museen und Galerien. Weder im offiziellen noch im inoffiziellen Kunstdiskurs. Ich halte dagegen: Streetart ist Kunst. Immer. Alles. Überall. Deshalb muss Streetart kuratiert werden.“²⁰

Pointiert kontrastiert Philipp Meier „echte“ institutionalisierte Kunst und all das, was unkontrolliert im öffentlichen Raum passiert, anhand ihrer Aufnahme in den Kunstdiskurs. Zwar teilte ich die Ansicht, dass Street (beziehungsweise Urban) Art Kunst sei, dass sie jedoch kuratiert werden müsste, schien mir grundlegend verkehrt – schliesslich ist ja gerade die Eigeninitiative der Künstler ein zentrales Element. Im Lauf der Diskussion zeigte sich jedoch bald, dass unter Kuratieren nicht das gepflegte Arrangieren von Werken zu verstehen ist, sondern vielmehr ging es um das Ausloten neuer Möglichkeiten im Umgang mit Urban

19 Banksy, zit. nach Gronemeyer 2009a, in:
www.art-magazin.de/kunst/19845/banksy_versus_bristol_museum_street_art (13.12.2011).

20 *Ästhesen – zeitgenössische Kunst denken #7: Streetart muss kuratiert werden*, Imre Hofmann im Dialog mit Philipp Meier, Corner College, Zürich, 17. Mai 2010.

Art. Kuratieren war also in einem ursprünglichen Sinn von *sorgen für* und *sich kümmern um* zu verstehen, mit dem Ziel die spezifische Wahrnehmung und das allgemeine Verständnis für das Phänomen zu verschieben und zu erhöhen. Dazu wurden verschiedene Modelle vom offenen Wettbewerb bis zur Expertenkommission erörtert, ohne dass die angeregte Debatte zu einem Konsens geführt hätte. Dennoch war der Abend für mich Anlass, meine eigene Forschungsarbeit zu überdenken und einen neuen Ansatz einzuschlagen: Urban Art Surveillance.

Urban Art Surveillance steht für den Versuch, wissenschaftliche Forschung, Vermittlung und die Kuration von Urban Art in einem neuen Ansatz miteinander zu verbinden, so dass letztlich alle Teilbereiche davon profitieren. Zudem war es Ziel, dass der Untersuchungsgegenstand die Form der Arbeit mit ihm entscheidend prägt – also der konsequente Versuch, ein Format zu finden, das den Eigenschaften und Besonderheiten von Urban Art entspricht.

1.1. LITERATUR

Im Fokus der Auswahl steht Literatur, die sich spezifisch mit Urban Art befasst. Mittlerweile existieren zahlreiche Publikationen zu Street und Urban Art, von denen jedoch ein Grossteil primär auf Bildern beruht, die gelegentlich mit Interviews oder Essays angereichert sind; dabei ist ein deutliches Wachstum an Titeln über die letzten fünf Jahre zu verzeichnen. Diese Publikationen dienen primär der Verbreitung fotografierter Werke und damit der Dokumentation von Urban Art im öffentlichen Raum. Somit sind sie zwar nicht wissenschaftlichen Ansprüchen verpflichtet, eignen sich aber, um einen breiten Überblick über das Spektrum von Urban Art zu erhalten.

Neben diversen Anthologien, die wie *Street Art, Untitled* (2009; die Bände II und III sind 2010 erschienen), die Urban Art quer durch all ihre Formen verfolgen, widmen sich andere Bücher einer bestimmten Technik – *Stencil Graffiti* (2002), *Tape – An Excursion Through the World of Adhesive Tapes* (2005) *Stickers 2* (2009) – oder ihrer Verbreitung an einem bestimmten Ort: *Nuevo Mundo – Latin American Street Art* (2011), *Textura – Valencia Street Art* oder *Urban Illustration: Street Art City Guide Berlin* (2007), das sogar eine Karte zum Auffinden der Werke mitliefert.²¹ Meist handelt es sich dabei um aufwendig gestaltete Bildbände, die mit Interviews oder Essays ergänzt sind. Auffallend ist jedoch, dass die säuberlich abfotografierten Werke meist keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheinen, sondern die Abbildungen bereits alle notwendigen Informationen für ihre Verständnis mitliefern.²²

Weiter sind Publikationen erschienen, die das revolutionäre Potential von Urban Art betonen

21 Vorlage für diese Art der Darstellung ist *Subway Art* (1984) über die Graffitiszene in New York; eine derartige Publikation zu Zürich existiert bisher nicht.

22 Vgl. dazu Kapitel 3.3. AUTONOMIE.

wie *Guerilla Art* (2009), *Street Renegades* (2007) oder *Art & Agenda – A History of Political Art* (2011), die alle zusätzlich zur Präsentation diverser Werke auch weitere Informationen und theoretische Ausführungen beinhalten. Andere widmen sich ganz einem bestimmten Anlass wie dem zweiten Irakkrieg in *Street Art and the War on Terror* (2007). Alle zeugen davon, wie Urban Art für soziale oder politische Proteste genutzt wird, im Versuch die öffentliche Wahrnehmung zu beeinflussen, ohne dabei auf grosse Budgets zurückgreifen zu können. Zu diesem Zweck sind auch Anleitungen für das Produzieren von Urban Art erschienen mit den Titeln *The Guerilla Art Kit* (2007) und *Street Art Cook Book – A Guide to Techniques and Materials* (2010).

Einen umfassenden Streifzug durch die Geschichte und Entwicklung der von Urban Art liefert *Trespass – Die Geschichte der Urbanen Kunst* (2010), während sich *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces* (2011) der neuen Entwicklungen hin zur Intervention und einer vielfältigen Umgestaltung des Stadtraumes widmet.

In *Beyond the Street – The 100 Leading Figures in Urban Art* präsentieren Patrick Nguyen und Stuart Mackenzie eine streitbare,²³ aber auch aufschlussreiche Auswahl der hundert wichtigsten Personen, die in Interviews Auskunft über ihr Tun geben. Auffallend ist unter anderem, dass von den 65 aufgeführten Urban Artists nur fünf weiblich sind, sich unter den 24 Positionen zum Handel mit Urban Art aber zehn Frauen finden. Ebenso liegt der Fokus stark auf den westlichen Industrienationen – allen voran die USA, gefolgt von England und dem restlichen Europa sowie Brasilien als Ausnahmeerscheinung – was die allgemeine Wahrnehmung, an welchen Orten Urban Art zu finden ist, wohl wiedergibt.²⁴

Vielfältig ist auch das Angebot an Monografien, die oft von den Künstlern selbst publiziert werden: *Banksy – Wall and Piece* (2005), *OBEY – Supply & Demand* (2006), *JR – 28 millimètres. Portrait d'une génération* (2006) oder *Blek le Rat – Getting through the Walls* (2008). Von den Urban Artists selbst oder in enger Zusammenarbeit mit ihnen herausgegeben, dienen sie der Dokumentation und Verbreitung ihres Schaffens durch Bilder und Texte sowie gelegentlich Kommentare oder Analysen anderer Autoren. Insbesondere zu Banksy wurde auch Sekundärliteratur publiziert: mit *Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy* (2010) eine explizit kunstwissenschaftliche Untersuchung von Ulrich Blanché, aber auch weniger ernsthafte Titel wie *Banksy – Myths & Legends* (2011).

Kaum ein international bekannter Urban Artist kommt ohne eine Internetpräsenz aus, die seine Tätigkeit auf der Strasse (und abseits davon) dokumentiert. Da Urban Art eng mit dem Internet verknüpft ist, erfolgt ein Grossteil des Diskurses auf zahlreichen Internetseiten.

23 Der selbst darin vertretene Mode 2 spricht auf Grund der Fehlenden in einem späteren Interview von „soft révisionnisme“, dass also die Geschichte von Urban Art ‚von aussen‘ verfälscht wiedergegeben wird. In: canalstreet.canalplus.fr/arts/interviews/interview-de-mode2 (10.12.2011).

24 Die Schweiz, bzw. Zürich, taucht nur in einem Ausstellungsfoto von ZEVS aus der Galerie dePury & Luxembourg auf; siehe auch Kapitel 6.3. URBAN ART IN ZÜRICH.

Blogs und Imagesharing-Seiten gehören aktuell zu den wichtigsten Quellen für umfassende Bildarchive aber auch für Interviews, Artikel zu Ausstellungen oder theoretische Aspekte im Bereich Urban Art. So führt etwa *The Wooster Collective* eine Mailingliste, die täglich eine internationale Auswahl an Werken, Künstlerportraits und Veranstaltungshinweisen präsentiert: *woostercollective.com*. Weitere wichtige Seiten für die Verbreitung von Theorie und Praxis im deutschsprachigen Raum sind *rebelart.net* für Street Art und Interventionen sowie *ilovegraffiti.com* für Graffiti. In Zürich sind insbesondere die beiden Seiten *zueri-graffiti.ch* und *graffitifile.ch* zu nennen, die regelmässig die lokale Urban Art Aktualität dokumentieren.

Für den deutschsprachigen Raum von Bedeutung sind die Beiträge von Alain Bieber, Illaria Hoppe und Hans-Christian Psaar, die sich unterschiedlicher Aspekte von Urban Art angenommen haben: Sie reichen von Erörterungen des revolutionären Gehalts oder vom Eintritt von Urban in den Kunstmarkt über die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum bis zu Vergleichen zwischen Street Art und Blogging. Eine Vielzahl der Quellen liegt folglich nicht in gedruckter, sondern nur in virtueller Form vor – passend zur Urban Art, die auch primär über das Internet internationale Verbreitung gefunden hat.²⁵

Die Auseinandersetzung mit Graffiti reicht hingegen bereits fast vierzig Jahre zurück: Norman Mailers Essay erschien in *The Faith of Graffiti* (1974) von Jon Naar und Jean Baudrillards *Kool Killer oder der Aufstand durch Zeichen* folgte 1975. In den 1980er und 90er Jahren erschienen Werke wie das von Paulo Bianchi herausgegebene *Wandkunst und wilde Bilder* (1984), die Dissertation *Graffiti – Zwischen Alltag und Ästhetik* (1990) von Johannes Stahl und *Whole Cars – Graffiti auf Zügen* (1995) von Bernhard van Treeck bis zur Publikation *bombing & burning* (1999) des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich. 2003 wurde von Gabriele Matzinger die Dissertation *Der Performer aus der Dose. Die Graffiti-Kultur am Wendepunkt?* veröffentlicht und 2011 erfolgte mit der *History of American Graffiti* ein gross angelegter Versuch, die US-Amerikanischen Ursprünge aufzuarbeiten; für den deutschsprachigen Raum trugen Ralf Beuthan und Pierre Smolarski derweil *Was ist Graffiti?* zusammen.

Die Aufmerksamkeit, die Graffiti und Urban Art gewidmet wird, durchlief etliche Wellenbewegungen und erlebt momentan einen anhaltenden Aufschwung. Für die Verbreitung von Graffiti in Zürich waren lange Zeit die Fanzines *Junkz* und *14k* sowie später *Rhazia* wichtig, welche die Szene in Zeiten vor dem Internet begleitet und dokumentiert haben; *14k* besteht als Internetseite bis heute. Einzelne aktuelle Exponenten der Zürcher Urban Art sind in Sammelpublikationen aufgeführt oder präsentieren sich auf einer Homepage, weitere fundierte Informationen fehlen jedoch.

Zu den meist beachteten Arbeiten der letzten Jahre gehören das soziologisch geprägte Buch *Street-Art – Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz* von Julia Reineke (2007) sowie

25 Siehe dazu auch Kapitel 5.1. INTERNET.

die beiden interdisziplinären Sammelbände *Street Art – Die Stadt als Spielplatz* (2006) und *Street Art – Legenden zur Strasse* (2009), die von Daniela Krause und Christian Heinicke respektive Katrin Klitzke und Christian Schmidt herausgegeben wurden. Die Beiträge decken ein breites Spektrum der diversen Facetten von Urban Art ab. Die Lizentiatsarbeit *Eine Subkultur setzt Zeichen – Street Art und die Eroberung des öffentlichen Raumes* (2008) von Ana Vujic gehört zu den raren kunsthistorischen Arbeiten und befasst sich mit Produktion und Rezeption von Street Art im öffentlichen Raum.

Von Seiten der Soziologie und Kommunikationstheorie stammen die Beiträge *Graffiti zwischen Kunst und Ärgernis – Empirische Studien zu einem städtischen Problem* (2006) der Forschungsgruppe um Reinhold Sackmann der Universität Halle-Wittenberg und die Masterarbeiten von Roland Zolle *Fame For Your Name – Kommunikative Strategien und Transformationen der Writers-Culture* (2009) und Jan Gabberts *Street Art – Kommunikationsstrategie von Off-Kultur im urbanen Raum* (2007).

Im ersten Teil dieser Dissertation wird die genannte Literatur punktuell um weitere theoretische Texte ergänzt zu Themen wie Kunst im öffentlichen Raum oder Kunst und Militanz. Neben Künstlern wie Daniel Buren kommen auch Kunst- und Kulturwissenschaftler wie Boris Groys, Alexander Demandt und Dario Gamboni, Marius Babias und Walter Grasskamp zu Wort. Als Schlaglichter der Geistesgeschichte erhellen zudem Zitate und Gedanken philosophischer Denker von Friedrich Nietzsche über Hannah Arendt bis zu Peter Sloterdijk einzelne Aspekte von Urban Art.

Weitere wichtige Publikationen für den zweiten Teil der Abhandlung sind von der Stadt Zürich herausgegeben und befassen sich mit Architektur, Quartierleben und Kunst im öffentlichen Raum; für letzteres ist insbesondere *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich* (2007) von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner zu nennen. Abschliessend runden sowohl für die lokale Situation in Zürich wie auch für Kommentare zu internationalen Ereignissen diverse Artikel der Tagespresse vom Tages Anzeiger und der Neuen Zürcher Zeitung über The Guardian bis zur New York Times das Spektrum der angeführten Quellen ab.

Seit Urban Art auch in die grossen Museen Einzug gehalten hat, erscheinen regelmässig Ausstellungskataloge wie der vorzügliche *Street Art – The Graffiti Revolution* (2008) der Tate Modern. Fundiert und umfassend behandelt der Kurator Cedar Lewisohn Fragen zur Unterscheidung von Graffiti und Street Art, den Bezug zur Politik oder der Problematik der Illegalität. *Still on and none the wiser* (2008) und *Urban Art* (2009) sind massgeblich von den Ansichten des Sammlers und Kurators Rik Reinking geprägt; wie *From Style Writing to Art* (2009) der Galeristin Magda Danysz präsentieren sie (nicht ganz uneigennützig) Urban Art als wichtigste Kunstform der letzten zehn bis hundert Jahre. Bei diesen Publikationen steht das Authentische, die im Kontrast zum Kunstmarkt unverkünstelte Strasse am

Ausgangspunkt der Auseinandersetzung und ihr Fokus liegt auf den berühmtesten Protagonisten von Urban Art. Auch der Katalog *Art in the Streets* (2011), erschienen zu einer Ausstellung des Museum of Contemporary Art in Los Angeles, geht demselben Vorhaben mit Fokus auf die USA nach.

So erscheinen zurzeit zwar kontinuierlich neue Bücher, Artikel und Essays, aber ohne dass die Kunstwissenschaft dabei eine nennenswerte Rolle spielen würde – die vorliegende Arbeit will einen Anstoss leisten, dies zu ändern.

1.2. VORGEHEN

Urban Art ist im Rahmen der Kunstgeschichte ein relativ neues Phänomen und ein wenig erforschtes Thema, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat. Meine These lautet nun, dass Urban Art uns als Kunst im Alltag ständig begleitet – und somit eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen und seinen Ausprägungen essentiell ist.²⁶

Zunächst geht es um die wachsende Verbreitung des *Phänomens Urban Art*, die heute in fast allen westlich geprägten Städten präsent ist und deren herausragende Erzeugnisse durch Internet, Bücher und Ausstellungen weltweit verfügbar gemacht werden. Dazu liefert der erste Teil der Dissertation eine breit angelegte Übersicht der unterschiedlichen Aspekte, die Urban Art definieren und auszeichnen. Ausgehend vom öffentlichen Raum bewegt sich Urban Art in einem Grenzbereich zwischen Aktivismus, Amateurkunst und Werbung, hat aber auch die Schwelle ins Betriebssystem Kunst längst überschritten. Diese vielfältigen Berührungspunkte, aber auch die grosse Heterogenität innerhalb des Phänomens selbst, charakterisieren es. Entsprechend folgt die Arbeit einer Herangehensweise, die es erlaubt, möglichst viele dieser Facetten darzustellen, um so Unterschiede und Ansatzpunkte zu anderen Kunstformen herauszuarbeiten. Die Quellen dieser Darstellung stammen aus Publikationen, Interviews und Blog-Einträgen und spiegeln den aktuellen Wissensstand zum Thema Urban Art; zudem erweitern eigene Ergänzungen und Setzungen diesen Hintergrund.

Aus der Arbeit am Phänomen selbst ist das weitere Vorgehen für den zweiten Teil abgeleitet, das als primäre Zielsetzung hat, Urban Art als Kunstform im lokalen Alltag zu erfassen und damit die These zu überprüfen. Die Idee der Surveillance baut auf das ausgelegte Fundament auf und widmet sich einem spezifischen Fallbeispiel in Zürich. Denn Urban Art ist immer der jeweiligen Situation vor Ort – beispielsweise juristischen oder

²⁶ Nicht im Sinne einer Ablösung der bereits geschehenden soziologischen und sonstigen Forschungen, sondern als Ergänzung dazu.

städtebaulichen Gegebenheiten – unterworfen. In *Ein Quadratkilometer Kunst*²⁷ wird durch eine Bestandesaufnahme in einem beschränkten Gebiet und Zeitraum eine lokale Situation erschlossen; dazu werden kunsthistorische Ansätze zur gesellschaftlichen Funktion von Urban Art, ihrer Ikonographie und Rezeptionsästhetik um Praktiken aus der Kuration ergänzt, um so einen innovativen Zugang zu Urban Art im Alltag zu schaffen.

In der Kombination dieser zwei Ebenen ermöglicht diese Dissertation eine umfassende Darstellung der Präsenz und Gestalt von Urban Art in einem globalen wie lokalen Kontext. Beide Teile sind als eine Zusammenfassung von Grundlagen und Erarbeitung einer neuen Methode zu verstehen, die als Basis weiter führender Forschungsprojekte dienen können.

Urban Art in Zürich ist bisher kaum erforscht worden, unter anderem da die Limmatstadt im internationalen Vergleich wenig aufregend erscheint. Die Untersuchung erfolgte im Zürcher Langstrassenquartier, dessen öffentlicher Raum stark frequentiert und wo auf vergleichsweise engem Raum eine hohe Dichte an Werken zu finden ist. In diesem Gebiet wurde das Entstehen und Vergehen von Urban Art während der Laufzeit des Projekts wiederholt gezählt, kategorisiert, kartografiert und fotografisch dokumentiert. Für *Urban Art Surveillance* stehen die Verweiskfunktion auf den öffentlichen Raum sowie die Vermittlung und die theoretische Auseinandersetzung durch eine Reihe von Gastreferenten, die zu spezifischen Themen eingeladen wurden, im Zentrum ihrer Tätigkeit. So entstand nicht nur ein aktuelles, sich veränderndes Abbild der Situation rund um den Ausstellungsort, sondern durch die regelmässigen Anlässe existierte zugleich eine Anlaufstelle für den Austausch zwischen Spezialisten, Urban Artists und einem interessierten Publikum.

Urban Art Surveillance sucht folglich nach einer Methode, welche die Erforschung und Vermittlung von Urban Art mit einer konkreten lokalen Situation kombiniert. Denn um den Charakteristiken von Urban Art gerecht zu werden, ist meines Erachtens ein Ansatz sinnvoll, der die Werke in einem Gebiet und innerhalb eines bestimmten Zeitraums erfasst, ohne direkten Einfluss zu nehmen – ausser hinzuschauen. Das Ziel von Urban Art Surveillance ist es, ein Dispositiv zu schaffen,²⁸ das ein existierendes Durcheinander ordnet, und ein vielfältiges Ensemble von Prozessen anhand von Linien nachzuzeichnen und kenntlich zu machen. Damit entsteht ein Ansatz, der aufführt, welche Aspekte von Urban Art für die Kunstwissenschaft von Belang sind und in welcher Form es möglich ist, sich diesem Phänomen an der Schwelle zwischen Amateurlkunst und ihrer Professionalisierung zu nähern.

27 Der Titel ist in Anlehnung an die Radiosendung *Street-Art auf einem Quadratkilometer in Zürich* (23.11.2010) auf DRS2 von Béatrice Born entstanden, in der ich Urban Art Surveillance vorgestellt habe. In: www.drs2.ch/www/de/drs2/sendungen/top/de/drs2/sendungen/drs2aktuell/2643.bt10159492.html (12.12.2011).

28 Zum Begriff des *Dispositivs* vgl. Deleuze 1991, S. 153.

Die Surveillance versucht nicht, die Anonymität zu durchbrechen oder eine Auftragssituation zu generieren. Der Stadtraum wird als egalitäres, ungeschütztes Freilichtmuseum verstanden, in das von jedem Kunst eingebracht werden kann. Die Aufgabe der Kuration dieser Ausstellung besteht nicht im Zusammenstellen einer Künstlerliste, sondern in der Überwachung und Vermittlung ihres Bestandes. Damit wird der anonyme ‚Nachlass‘ der Urban Artists vor seinem Verschwinden bewahrt und dieser Prozess wird fortlaufend reflektierend begleitet. Der Begriff der *Surveillance* verweist also darauf, dass jemand aufmerksam ist, ohne selbst in den Produktionsprozess einzugreifen.²⁹

Urban Art Surveillance schafft sich ihren Untersuchungsgegenstand quasi selbst und nähert sich ihm zugleich an. Das Projekt sucht nach einer Alternative zum tendenziell privaten Prozess von Schreiben und Publizieren als idealer Form wissenschaftlicher Erkenntnis bei einer Thematik, die von ihrer Öffentlichkeit gespiesen wird. Im Gegensatz zur rein schriftlichen Form entstand eine physische Präsenz, die als eine Art ‚teilnehmende Beobachtung‘ funktionierte. In Anlehnung an die *10 Gebote der Feldforschung* des Ethnologen Roland Girtler will die Surveillance, Urban Art mit Achtung und Unvoreingenommenheit, mit Vorwissen und Musse gegenüberreten, um als Zeuge, nicht als Richter, über ihren Alltag und ihre Plätze zu berichten.³⁰ Neben der fotografischen Dokumentation und Inventarisierung umfasste das Projekt auch die fortlaufende Präsentation der Ergebnisse. Mit dem Gang an die Öffentlichkeit wurden der Dialog und die Vermittlung gesucht wie auch der Forschungsvorgang transparent gemacht.

DER PROLOG UND DIE KAPITEL

Die Beantwortung der im Prolog präsentierten Fragen verteilt sich wie folgt über die kommenden Kapitel: Auskunft über das Projekt Urban Art Surveillance [I. *VERNISSAGE*] gibt das Kapitel 7. *KONZEPT, AUFBAU UND ABLAUF* sowie die folgenden Kapitel 8. *RESULTATE* und 9. *WERKE IM LANGSTRASSENQUARTIER*, die auch stellvertretend für die Exkursionen [II. *STADTRAUM SEKTOREN A-D*; V. *DÉRIVE A – D*; VI. *STADTSPAZIERGANG*] auf die lokale Situation eingehen; die bei diesen Anlässen ebenfalls thematisierten Hintergründe und Voraussetzungen für Urban Art in Zürich werden unter 6. *KONTEXT: ZÜRICH* aufgeführt. Die erste Diskussion [III. *WAS HEISST URBAN ART?*] ist Ausgangspunkt des gleichnamigen Kapitels 2. *WAS IST URBAN ART?* sowie der folgenden 3. *CHARAKTERISTIKA* und 4. *ASPEKTE*, die auf die Eigenschaften und Besonderheiten des Phänomens eingehen. In den Unterkapiteln finden sich Ausführungen zu den spezifischen Fragestellungen späterer Diskussionen [IV. *AUTONOMIE UND URBAN ART*; VII. *ERFOLG & SCHEITERN VON URBAN ART*], wie auch im Abschluss des ersten Teils 5. *AUSBREITUNG*. In der Aufarbeitung der Verbindungen von Urban Art zu Aktivismus, Kunst und Werbung [VIII. *KUNST & WERBUNG IM ÖFFENTLICHEN RAUM*] finden die allgemeinen Betrachtungen ihren Abschluss.

29 Siehe auch Kapitel 7.1. *BILDER UND DATEN*.

30 Girtler 2004, S. 4f.

Die Inhalte der letzten beiden Veranstaltungen [ix. *QUALITÄT BEI URBAN ART*; x. *FINISSAGE*] finden sich im finalen Kapitel 10. *KRITERIEN UND KRITIK*, sind aber stellenweise auch in frühere Abschnitte eingeflossen. Die schriftliche Form folgt demnach einer anderen Gewichtung als die Anlässe von Urban Art Surveillance, ist aber zugleich eng damit verflochten. Die beiden Teile der Dissertation, *Das Phänomen Urban Art* und *Ein Quadratkilometer Kunst*, beziehen sich zwar aufeinander, sind aber in sich geschlossen und lassen sich auch unabhängig voneinander lesen.

Eine Untersuchung zu einem so umfangreichen Thema kann nicht alle denkbaren Aspekte angemessen vertiefen. Die hier präsentierten Ansätze und Ausführungen sind somit als Ansporn zu verstehen, sie zu vertiefen, zu präzisieren oder zu ersetzen.

HERAUSFORDERUNGEN

Eine der grössten Schwierigkeiten wirft der Untersuchungsgegenstand selbst durch seine Illegalität auf. Urban Art bewegt sich bestenfalls in einem legalen Graubereich, oft jedoch deutlich jenseits davon. Folglich stellt jeder Kontakt nach aussen eines entsprechenden Künstlers ein gewisses Risiko dar, für begangene Straftaten belangt zu werden. Entsprechend sind viele Urban Artists nicht bereit, sich gegenüber „Aussenseitern“ zu äussern und selbst Personen, die dies im privaten Gespräch tun, schrecken oft davor zurück, namentlich zitiert zu werden. Solange Interviews und Künstlerviten zentrale Bestandteile kunsthistorischer Forschung sind, steht jener nicht zwingend repräsentative Teil von Urban Artists im Fokus, der bereit ist, seine Anonymität zumindest teilweise aufzugeben.³¹ Deswegen versucht diese Arbeit eine Methode zu finden, die ohne direkte Aussagen auskommt.³²

Die Herausforderung bezüglich der Zuordnung und Verlässlichkeit von Informationen wird noch verstärkt durch die Aktualität des Phänomens – wie auch durch seine Heterogenität und Vielseitigkeit. Ein aktiver, bisweilen unbändiger Gestaltungswille kennzeichnet viele Urban Artists und bestimmt ihr Tun ebenso wie die Skepsis gegenüber der Vereinnahmung durch das Establishment. Deswegen spielt die Erfassung der flüchtigen Werke anonymer Akteure eine zentrale Rolle für ihre weitere Erforschung.³³

Typisch für Urban Art ist zudem ein gespaltenes Verhältnis zur Theorie beziehungsweise Desinteresse daran – oft wird ein klares Primat des Handelns (*Just do it!*)³⁴ propagiert. Zusätzlich wird der Diskurs durch ein informelles Gebot der Geheimhaltung gegenüber

31 Vgl. dazu die Kapitel 3.5. ANONYMITÄT und 6.2. RECHTLICHE SITUATION.

32 Im I. Teil der Dissertation finden sich nur Zitate bekannter Urban Artists, die allesamt publiziert sind. Für den zweiten Teil fanden keine Interviews statt; Diskussionen und Gespräche wurden nicht aufgezeichnet, sondern in summarischer Form wiedergegeben.

33 „Die Anonymität, sofern sie von den Beschriftern bewahrt wird, wehrt sich gegen die Wissenschaft.“ El 2011, in: www.rebelart.net/diary/el-schreibt-uber-graffiti-4-„an-die-wan-de“/0011644/ (22.12.2011).

34 Vgl. Pasternak 2010, S. 306-308.

Aussenstehenden zusätzlich erschwert.³⁵ Ein Interesse an Reflexion und Diskurs besteht, sofern dabei neue Handlungsmöglichkeiten generiert werden. Umgekehrt steht aber ein umfassend verfügbares Wissen um die Hintergründe dem Reiz des Geheimen entgegen, der mit Urban Art verbunden ist. Die grösste Schwierigkeit bestand darin, einen Ansatz zu entwickeln, der den Besonderheiten dieses Phänomens gerecht wird.

Erschwerend kommt hinzu, dass viele aktuelle Publikationen nur bedingt in Bibliotheken greifbar sind. Ein Indiz für die akademische Aufmerksamkeit, die dem Phänomen Urban Art in der Kunstwissenschaft geschenkt wird, offenbart der Blick in die hiesigen Buchbestände: In der Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes der Universität Zürich findet sich ein Titel zu Urban Art der nach 2000 erschienen ist, sowie eine handvoll Publikationen zu Graffiti aus den 1980er und 90er Jahren und zu Harald Naegeli.³⁶

35 Da wie bei fast allen Formen von Geheimwissen gilt auch für die illegalen Aktivitäten von Urban Art der Ausspruch: *Those who know don't tell / those who tell don't know*.

36 2011 ist noch Nuevo Mundo – Latin American Street Art (2011) von Maximiliano Ruiz hinzugekommen.

I. DAS PHÄNOMEN URBAN ART

DAS SOLL KUNST SEIN?



Abb. 3

Tags sind doch einfach hässlich und sicher keine Kunst; das entspricht eher Hunden, die ihr Revier markieren. Solche oder ähnliche Aussagen sind oft zu hören, wenn es um den Kunstcharakter von Urban Art geht. Ohne die gesamte Debatte um Wesen und Funktion von Kunst aufrollen zu wollen, erfolgt hier deswegen ein kurzer Abriss zum Kunstbegriff in Bezug auf Graffiti, da dort die Zuerkennung des Kunststatus‘ am prekärsten erscheint.

„Gerne kann Graffiti nun auch Kunst sein – es muss nur alles seine Ordnung haben [...]“³⁷

Diana Artus spricht in ihrem Essay über die Domestizierung von Graffiti und deren Ankunft in der Mitte der Gesellschaft als ästhetisch akzeptierte Ausdrucksform – zumindest solange sie in geregelten Bahnen getätigt wird.

Kunst heisst hier also vor allem Akzeptanz und entspricht einem gesellschaftlichen Werturteil, das Ansehen zu- oder abspricht. Daraus ergibt sich eine Polarität zwischen Vandalismus (schlecht) und Kunst (gut) wie auch zwischen unangepasstem Verhalten (schlecht) und wohlgefälliger Zierde (gut) und dem Wunsch nach klarer Unterscheidung und Einteilung. Daraus folgt, was als Kunst bezeichnet wird, ist schön und gut, was diesen Zuschreibungen nicht entspricht, kann also keine Kunst sein. Kunst gilt somit als Synonym für Qualität und Schönheit.

37 Artus 2007, in: jungle-world.com/artikel/2007/30/20030.html (23.11.2011).

Aus einer differierenden Perspektive handelt es sich bei Sprayern um Personen, die ihre kreative Tätigkeit primär als Selbstzweck betreiben. Unter Bedingungen, die eine Beständigkeit nahezu unmöglich machen, kämpfen sie mit dem Schreiben ihres Namens gegen das Vergessenwerden an. Eine intentionale, nicht funktionale Gestaltung des öffentlichen Raums inklusive der Prozesse, die dabei ausgelöst werden, trifft durchaus den Kern dessen, was seit dem 20. Jahrhundert als Kunst bezeichnet wird: Eine aus sich selbst motivierte, kreative Tätigkeit mit gesellschaftlichen und ästhetischen Konnotationen, die sich stetig entwickelt. Dennoch scheint Urban Art mit dem Fehlen eines Kunst signalisierenden Kontextes und seiner Nähe zu Popkultur oder Design oft nicht gänzlich in den Kunstbetrieb zu passen.

„[Urban Art; RJ] is about creating a new strata of the art world, which has the same relationship to fine art as television has to cinema. [...] Like what happened with cinema during the advent of television, new forms will emerge. At first they may seem awkward and puerile, but eventually they will mature and be a force in their own right.“³⁸

Mit dieser Analogie erläutert der Kunstkritiker Hrag Vartanian in einer konzisen Analyse Differenz und Ähnlichkeit zwischen Urban Art und der Kunstwelt.³⁹ Sicherlich ist richtig, dass Urban Art auf ein breites Publikum zugeschnitten ist und wie das Fernsehen entweder mit Begeisterung oder aber als Zeichen des kulturellen Zerfalls aufgenommen wird. Im Gegensatz zur angestrebten Massentauglichkeit von TV-Produktionen, die ihre Kosten wieder einspielen müssen, genießt Urban Art aber weit grössere Freiheiten. Problematisch ist auch der pejorative Unterton: Wenn Urban Art erst einmal Erwachsen und weniger renitent geworden ist, werden wir uns ihrer annehmen – dabei hat Urban Art längst ihre eigenständige Stärke bewiesen.

So existiert mittlerweile eine Gruppe von Urban Artists, die als Künstler anerkannt sind, die sich durch Ausstellungen und Publikationen im Betriebssystem Kunst etabliert haben – die meisten haben dafür viele Jahre lang im öffentlichen Raum unentwegt für sich produziert, ohne auf einen solchen Status zu hoffen. Die breite Masse aller aktiv Tätigen arbeitet immer noch unter diesen Bedingungen, unbekannte Urban Artists dominieren das Bild in den Strassen. Das Schaffen von Kunst geschieht also nicht erst mit der Einladung in eine Galerie.

Namen tauchen auf und verschwinden, und gerade wenn die Qualität der Werke zwischen unbedarf und erstklassig schwankt, gilt es hinzuschauen. Fern von Museum und Galerie bietet sich der Kunstwissenschaft die Möglichkeit, ein aktuelles Phänomen zu begleiten, zu erforschen und zu fördern.

38 Vartanian 2010, in: hyperallergic.com/2108/jeffrey-deitch-street-art/ (14.12.2011); bezüglich des *puerile* siehe auch Kapitel 4.6. SPIEL UND TRAINING.

39 Siehe auch Stahl 2002, S. 108f: „Von kunsttheoretischer Seite wird diese formale Vielfalt [von Graffiti und Street Art; RJ] meistens lediglich als ‚High urban Folk art‘ gewertet, was sich letztlich als unüberwindliche Hürde für die Wahrnehmung der Graffiti als relevante Kunstäusserung ausgewirkt hat.“

2. KATEGORIEN VON URBAN ART

Da keine verbindliche Definition der Begriffe Urban Art oder Street Art existiert, verwendet jeder sie nach eigenem Gutdünken – einige aus der Überzeugung, dass sie eine gute Umschreibung bieten, andere nur unwillig und in Ermangelung einer besseren Bezeichnung. So stellt sich die Auseinandersetzung mit der Benennung auch als Einführung in die Thematik dar und die Klärung der hier gebrauchten Definition von Urban Art entspricht zugleich einer Positionierung im laufenden Diskurs.



Abb. 4

„Das selbe Phänomen wird je nach Autor mit Graffiti, Post Graffiti, Urban Art oder Street Art benannt,“⁴⁰ schrieb Jan Gabbert 2007 in seiner Masterarbeit und diese Aussage gilt nach wie vor, auch wenn sich der Aufzählung noch diverse weitere Begriffe hinzufügen liessen. Die Begriffsvielfalt hängt mit mehreren Faktoren zusammen: erstens mit der Aktualität des Phänomens, das sich in einem fortlaufenden Entwicklungsprozess befindet; dann mit den unterschiedlichen Interessen der beteiligten Akteure und dem Fehlen eines Paradigmas

40 Gabbert 2007, S. 15; vgl. auch Vujic 2008, S. 31-35.

sowie entsprechender Deutungsmacht; schliesslich bringen die jeweiligen Bezeichnungen auch mitschwingende Konnotationen und Abgrenzungen zum Ausdruck; und letztlich hängt die Schwierigkeit einer verbindlichen Einordnung eng mit der heterogenen Struktur des Gegenstandes selbst zusammen.

Die diversen konkurrierenden Begriffe für dasselbe Phänomen spiegeln den dynamischen Prozess, in dem es sich befindet, und formen zugleich ein Kontinuum mit unterschiedlichen Schwerpunkten: Die Begriffe *Street-* oder *Urban Art* betonen Entstehung, Verbreitung und Ortsspezifität als städtisches Phänomen, während *Guerilla Art* einen (symbolischen) Attentatscharakter ins Zentrum rückt oder *Post-Graffiti*⁴¹ eine klar umrissene kulturhistorische Genealogie als Entstehung aus und Weiterentwicklung von Graffiti postuliert. Während beim ersten Begriff die militante Konnotation nicht allen zusagt, wird bei letzterem kritisiert, dass er fälschlich eine Hierarchie suggeriert. Viele aktiv Tätige äussern sich, dass die von aussen aufoktroyierten Labels allesamt unpassend seien, ohne dass sie die Notwendigkeit einer vereinheitlichenden Bezeichnung sehen.⁴²

So kursiert eine Verwendung von Urban Art als Bezeichnung für jenen Teil von Street Art, der in Galerien oder Museen ausgestellt (oder gehandelt) wird:

*„Urban Art is a term which gained popularity in the late 20th century. It was used mainly by the art establishment to encompass art and artists who were originally involved in street and graffiti art. The term achieved further endorsement when major auction houses such as Bonhams used it to categorise these types of prints.“*⁴³

Hier liegt die Gewichtung gänzlich auf der stilistischen Einordnung anhand von Herkunft und Formensprache, während die Werke selbst gerade nicht mehr auf der Strasse zu sehen sind. Urban Art wird als Label für einen bestimmten Ursprung, eine gemeinsame Herkunft unterschiedlicher Ausdrucksformen verwendet. Dies betont auch der (englischsprachige) Eintrag der freien Internet Enzyklopädie *wikipedia*, der weitgehend der hier vertretenen Auffassung entspricht:

*„Urban art (from Latin urbanus, itself from urbs (“city”)) is a style of art that relates to cities and city life often done by artists who live in or have a passion for city life. In that way urban art combines street art and graffiti and is often used to summarize all visual art forms arising in urban areas, being inspired by urban architecture or thematizing urban live style.“*⁴⁴

Urban Art wird in dieser Arbeit also als Sammelbegriff mehrerer Stilrichtungen gebraucht, die in einem urbanen Kontext entstanden sind und dadurch beeinflusst werden. Der Begriff Urban Art findet hier also Verwendung, da er unterschiedliche Formen der künstlerischen Äusserung im öffentlichen Raum zusammenfasst.⁴⁵ Die folgenden Kapitel legen das für

41 Vgl. zur Entstehung dieser Bezeichnung Stahl 1990, S. 136ff.

42 Vgl. zur Diskussion um die unterschiedliche Benennung Reineke 2007, S. 13-19.

43 Nach: www.artrepublic.com/art_terms/11-urban-art.html (10.6.2011)

44 Nach: en.wikipedia.org/wiki/Urban_art (30.10.2011).

45 Vgl. auch Danysz 2009, S. 18.

die vorliegende Publikation gültige Verständnis des Terminus Urban Art dar sowie seine weitere Unterteilung in die Bereiche Graffiti, Street Art und Intervention.

Sie werden auch als Kategorien bezeichnet, da sie vornehmlich als Instrument für die Einteilung der dokumentierten Werke im zweiten Teil dienen. Sie sind abgeleitet aus ihrer gängigen Verwendung und historischen Entstehung, aber nicht in allen Einzelheiten mit diesen deckungsgleich. Weiter gilt es zu beachten, dass die Abgrenzungen fließenden sind, sie sich im Kern jedoch soweit klar unterscheiden, dass die Zuordnung eines bestimmten Werkes relativ problemlos gemacht werden kann. Entsprechend werden sie soweit umrissen, dass ihre Besonderheiten und wichtigsten Merkmale erkennbar werden, um sie als Werkzeuge verwenden zu können; dazu ist den jeweiligen Unterkapiteln auch eine summarische Umschreibung vorangestellt.

2.1. URBAN ART

DIVERSE AUSDRUCKSFORMEN IM ÖFFENTLICHEN RAUM, DIE AUS DER EIGENINITIATIVE VON MEIST ANONYMEN KÜNSTLERN ENTSTANDEN SIND.

Die Entstehung dessen, was Urban Art als breite künstlerische Bewegung umfasst, lässt sich auf die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückführen, auch wenn Verbreitung und Popularität des Terminus erst nach der Jahrhundertwende entscheidend gestiegen sind. Ideelle und stilistische Vorläufer aller Formen von Urban Art lassen sich aber auch deutlich weiter zurückverfolgen: Von Höhlenmalereien über pompejanische Graffiti zu dadaistischen Protesten oder ephemerer Land Art ziehen sich die kunsthistorischen Genealogien.⁴⁶ Entsprechend heterogen fallen auch die Mittel aus, die von Kritzeleien und Bildern mit Spraydosen, Markern oder Kreide über Schablonen, Sticker, Poster und Skulpturen oder kleinen Verschiebungen bis zu raumgreifenden Äusserungen wie Guerilla-Gardening oder Installationen reichen.

SELBSTZWECK

Als kleinster gemeinsamer Nenner bedeutet dies, dass Urban Art eine gestalterische Leistung im öffentlichen Raum ist, die primär ein *Selbstzweck* ist. Das heisst die Werke haben keine direkte Verweisfunktion auf ein anderes spezifisches Gut, wie dies bei Werbung oder Propaganda der Fall ist. Urban Art kann jedoch auch Nebenwirkungen wie die Verschönerung (oder Verunstaltung) eines Ortes oder eine geistige Auseinandersetzung mit Form oder Inhalt bezwecken. Als Ausdruck der Intention eines ästhetischen und gesellschaftlichen *Gestaltungswillens*, der nicht als Mittel für einen externen Zweck dient, lässt sich Urban Art wie ausgeführt durchaus im Bereich der Kunst verorten. Lewisohn sieht in ihrer Unmittelbarkeit auch die Stärke der Urban Artists:

⁴⁶ Siehe u.a. Lorenz 2009, S. 40-50.

„*Their art comes direct from the maker to the viewer; there's no curator in between, dictating what is good and what isn't. There will always be relevance in that rawness.*“⁴⁷

Ein wichtiges Kriterium für Urban Art in diesem Sinne ist die Selbstautorisierung der Akteure. Das heisst, es existiert keine Auftragssituation, sondern die Künstler legitimieren sich selbst; die Frage der Legalität wird dabei nur insofern behandelt, als sie Rahmenbedingung für die Produktion (und Verbreitung) von Urban Art ist.

URBAN ART IS NOT...⁴⁸

Die Notwendigkeit einer praktischen Definition hängt eng mit dem Erfassungsprozess von Urban Art Surveillance zusammen, da sich dort die Frage stellt, was dokumentiert wird und was nicht. Primär findet Urban Art im Bereich des öffentlichen städtischen Raumes statt; alternativ wird die Bezeichnung zwar auch für einen Werdegang oder eine bestimmte Bildsprache verwendet, was zu einem Verständnis von Urban Art führt, das sich von der exklusiven Verortung im öffentlichen Raum gelöst hat.⁴⁹ Diese faktische Anbindung an das Betriebssystem Kunst unterstreicht zwar den Kunstcharakter von Urban Art, ist aber nur peripher Thema meiner Untersuchung, insofern sie eine Konsequenz der Tätigkeit im öffentlichen Raum ist, zu deren Kontrast dient oder zusätzliche Informationen verfügbar macht. In diesem Sinn ist Urban Art per se nicht in Galerie- und Museumsausstellungen zu finden.

Im Bereich des Öffentlichen grenzt sich Urban Art von (Auftrags-)Kunst im öffentlichen Raum, von Werbung und Propaganda sowie offiziellen Äusserungen ab. Folglich ist alles, was an kreativen oder gestalterischen Erzeugnissen dort zu finden ist und keiner der oben genannten Kategorien angehört, Bestandteil der Erfassung von Urban Art Surveillance.

VON GRAFFITI ZU STREET ART UND INTERVENTION

Die grundsätzliche Verwandtschaft zwischen den unterschiedlichen Formen der gestalterischen Äusserung im Stadtraum besteht also darin, dass sie auf der Selbstlegitimation der Akteure basieren. So entstehen tendenziell kurzlebige Werke, die sich ins Stadtbild einfügen oder es zu prägen versuchen. Hierin konkurriert Urban Art mit Werbung und Reglementierungen um die visuelle Dominanz im öffentlichen Raum – aber auch zwischen den unterschiedlichen Ausdrucksformen findet ein Wettbewerb um Aufmerksamkeit statt. Die gewählten Mittel und die gewünschte Aufmerksamkeit unterscheiden sich jedoch: Graffiti ist *strictu sensu* beschränkt auf den freihändigen Gebrauch von Spraydosen, um Schriftzüge (des eigenen Pseudonyms) zu ‚malen‘. Bereits in einem Grenzbereich finden

47 Lewisohn 2008, S. 131.

48 Vgl. dazu Streetart is not von Nomad, in: Klitzke/Schmidt 2009, S. 6f.

49 Umgekehrt verwehren sich auch Künstler, die im institutionellen Rahmen mit ähnlichen Techniken arbeiten, klar gegen Etikettierungen wie Street Art, um sich davon abzugrenzen: „*Ich bin kein Streetartist, ich habe keine Angst vor dem White Cube.*“ Robin Rhode zit. nach: Monopol 12, 2007, S. 62.

sich die mit derselben Technik entstandenen *Characters*.

Street Art und Intervention hingegen zeichnen sich durch eine unlimitierte Anzahl an möglichen Techniken wie auch das Fehlen fest tradierter Inhalte aus. Ich folge hier der Argumentation von Lewisohn,⁵⁰ dass diese Differenzen vornehmlich auf unterschiedliche Hintergründe und damit verbundene Intentionen zurückzuführen sind: Graffiti ist Teil einer quasi geschlossenen Jugendkultur, deren Äusserungen sich an Gleichgesinnte und Eingeweihte richten, während die Motive von Street Art und Intervention eine Verständlichkeit für zufällige Passanten anstreben. Aus dieser Einteilung ergeben sich auch Konsequenzen für den gemeinsamen Topos des *getting up* – dem Streben nach Bekanntheit und Anerkennung. Tendenziell existieren also vor allem Unterschiede hinsichtlich der Gewichtung der beiden Parameter Quantität und Qualität sowie des anvisierten Zielpublikums.

2.2. GRAFFITI

DIE GESTALTUNG UND SERIELLE VERBREITUNG EINES SELBST GEWÄHLTEN PSEUDONYMS.

Primär entspricht die Wahl einer bestimmten Technik den Fähigkeiten oder ästhetischen Vorlieben der Künstler. Dennoch lassen sich allgemeine Tendenzen für das Verständnis und die Bedeutung der wichtigsten praktischen Methoden festhalten. Dies gilt insbesondere für Graffiti, das sowohl Ausgangspunkt der heutigen Urban Art ist und sich zugleich am deutlichsten davon abgrenzt.

Abgeleitet vom griechischen *graphein* (schreiben) wird Graffiti heute primär für freihändig gesprühte Schriftzüge verwendet.⁵¹ Gelegentlich wird dies als New-York- oder HipHop-Graffiti (oft auch *(style)writing, lettering, bombing*) bezeichnet, um es von römischen und anderen früheren Formen der Wandmalerei abzugrenzen.⁵² So erklärt der Basler Sprayer Smash137, dass Buchstaben und Namen nicht als Botschaft, sondern als kreativer Ausgangspunkt zu verstehen sind:

„Aber in der Kunst, die ich mache, haben die Buchstaben und das Wort keine Bedeutung. Es geht darum, wie ich etwas schreibe.“⁵³

50 Lewisohn 2008, S. 15-23.

51 Characters also Figures, Portraits etc. gehören traditionell auch in den Bereich der Graffiti, fallen im Rahmen der hier vorgenommenen Unterscheidung aber in die Kategorie Street Art; vgl. zu *characters* Dumkow/Maranta 1999, S. 138-157; Herfurt 2011, S. 16-24.

52 „Since antiquity, and across cultures, writing on walls has been one of the basic and indispensable resources for understanding social creativity in all of its dimensions: informative, aesthetic, critical.“ Martin 2010, S. 21; zur Entwicklung siehe Hinz 2011, S. 9-15; für eine engere Definition von Graffiti Writing vgl. Zolle 2009, S. 49f; zu Style Writing siehe Danysz 2009, S. 14f.

53 Smash137, zit. nach: lovegraffiti.de/blog/2011/11/17/smash137-interview-basler-zeitung/ (6.12.2011).

AUSBREITUNG

Nach den Anfängen in den 1960er-Jahren hat sich Graffiti Ende der 1970er von der US-Amerikanischen Ostküste aus über die ganze Welt verbreitet.⁵⁴ Von besonderer Bedeutung für die weltweite Verbreitung der Graffitiszene waren die Filme *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983), *Style Wars* (Henry Chalfant & Tony Silver, 1984) und *Beat Street* (Stan Lathan, 1984)⁵⁵ sowie das Buch *Subway Art* von Martha Cooper und Henry Chalfant (1984). In Europa hat sich Graffiti schnell verbreitet, wobei der soziokulturelle Hintergrund ein anderer war; insbesondere die Verbindung mit der Gang-Kultur amerikanischer Grossstädte fehlte weitgehend.⁵⁶

In denselben Zeitraum fiel auch eine erste Reihe an Galerie- und Museumsausstellungen, die in New York ihren Anfang nahm. Quasi über Nacht wurden Sprayer zu gefeierten Künstlern, deren Leinwände reissenden Absatz fanden. Der Hype flachte jedoch ebenso rasch wieder ab und die meisten ehemaligen Writer – mit Ausnahme von Jean-Michel Basquiat und Keith Haring, die beide Kunstschulen besucht hatten – verschwanden wieder aus dem Fokus der Kunstwelt. Diese Episode demonstrierte bereits den Reiz, der vom gesetzbrechenden Künstler ausgeht, und den Schwierigkeiten, dieses Gefühl der Spontaneität und des Ausbruchs in den Innenraum zu transportieren.⁵⁷ Zudem bewirkte oder bestätigte der Ablauf ein gewisses Misstrauen gegenüber dem (Kunst-)Establishment. Spätere Versuche, Graffiti als Kunst zu positionieren, standen oft damit im Zusammenhang, seine Verbreitung im öffentlichen Raum zu legitimieren.

GETTING UP

„[...] doing graffiti is going out and doing your name somewhere where its not supposed to be, breaking the law and getting up, that's what graffiti is [...] You go out and you put up work in the street, you paint trains and do all that shit, [the reason; RJ] is to get recognition, whether it be from your peers or general public as a whole, you go out and do graffiti because you want people to know who you are or at least who this identity is your creating for yourself, that's the whole point.“⁵⁸

So erklärt der international bekannte Writer REVOK, was Graffiti auszeichnet. Es geht also darum, ein selbst gewähltes Pseudonym an möglichst vielen Orten zu hinterlassen,

54 Zur Geschichte von Graffiti vgl. auch: Gastman 2011; Reineke 2007, S. 20-40; Danysz 2009, S. 35-54; Zolle 2009, S. 54-63; Deitch 2011, S. 43-61.

55 Diese Filme waren auch verantwortlich für die enge Assoziation zwischen Graffiti und der HipHop-Kultur; Graffiti gilt – neben B-Boying, Mceeing und Scratching – als eines der vier traditionellen Elemente von HipHop. Vgl. dazu auch Zoller 2009, S. 80-83.

56 Siehe auch Stahl 1990, S. 143-148; Dumkow 1999, S. 10-21.

57 Vgl. Zolle 2009, S. 91-103; zum Wettbewerb bei Writern vgl. auch Schumann 2011, S. 30-49.

58 REVOK, zit. nach www.acclaimmag.com/feature-article/items/revok_2.html (25.7.2011); siehe auch Danysz 2009, S. 21-23.

sich dabei über das Gesetz hinwegzusetzen und im Zuge dessen einen möglichst bekannten Namen, *Fame*, zu erlangen.⁵⁹ Ästhetische und gesellschaftliche Belange sind somit gegenüber dem Topos des *getting up* tendenziell sekundär, wobei die individuellen Abweichungen bei der Gewichtung dieser Aspekte gross sind.

Die buchstabenbasierte Verbreitung des eigenen Namens kann zwar von allen gesehen werden, richtet sich aber primär an Insider und Gleichgesinnte. Wie der Kommunikationswissenschaftler Roland Zolle zeigt, funktioniert das Streben nach *Fame* über „*ein Kommunizieren der Akteure miteinander unter den Bedingungen eines wechselseitigen Wettbewerbs, bei dem Nicht-Eingeweihte bewusst ausgeschlossen werden.*“⁶⁰

Zudem nehmen diese an der Illegalität nicht nur keinen Anstoss, sondern honorieren sie viel eher. Die Tendenz einer Abschottung gegen aussen wird zusätzlich verstärkt durch den kriminelle Aspekt von Graffiti, der zu einer in sich geschlossenen Szene führt, die als Selbstschutz gegenüber Aussenstehenden misstrauisch ist. Dies äussert sich auch im Zusammenschluss einzelner Writer zu *Crews*, die einen gemeinsamen Namen verbreiten. Zudem entstanden dank der Reisefreudigkeit vieler Sprayer weltweite Netzwerke, wenn Ortsfremde von Anwohnern empfangen und ‚betreut‘ wurden, die ein wichtiger Bestandteil eines globalen Austausches und lokaler Vielfalt waren, bereits bevor das Internet die weltweite Kommunikation erleichterte.

TECHNIKEN

Primäre Technik ist der freihändige Gebrauch von Sprühdosen (*cans*); Stifte (*marker*), Aufkleber (*sticker*) und Kratzwerkzeug (*scratching*) sind ebenfalls beliebt. Grundform und Ausgangspunkt von Graffiti ist der *Tag* als simpler, wenn auch oft kalligrafisch verfeinerter, Schriftzug aus dem das *Piece* als einerseits grössere und andererseits komplexere Variation entsprungen ist. Zwischen gut lesbaren Blockbuchstaben und verschlungenen 3D-Lettern finden sich zahllose Abarten und Mischformen.⁶¹

Graffiti bedingt langjährige Übung im Umgang mit Buchstaben und Sprühdose, um saubere Linien und eigenständige Formen zu entwickeln und um dies selbst unter Zeitdruck und bei schlechten Lichtverhältnissen erreichen zu können. Neben immobilen Bildträgern wie Hauswänden hat besonders das Besprayen von Zügen, U-Bahnen oder Kleinlastern einen Reiz, da der Zugang zwar oft erschwert ist, das fertige Werk sich dafür in einem ganzen Gebiet bewegt.

59 Dieser Prozess (und die hierarchische Struktur der Graffiti-Szene) spiegelt sich auch in entsprechenden, informellen Titeln vom Toy über den Writer zum King. Vgl. zum Werdegang eines Sprayers z.B. Odem 2003.

60 Zolle 2009, S. 17. Vgl. auch „*Ça concerne que les gens qui font des graffiti. Ceux qui font pas de graffiti, ils ont pas de droit de regard [...] parcequ'ils ont aucune idée ce que c'est.*“ BANDO, zit. nach Writers 1983-2003, 1:33h.

61 Ein umfassender Versuch, verschiedene Styles (wie auch die einzelnen Buchstaben des Alphabets) zu charakterisieren stammt vom Writer Scum; Scum 1996, in: ilovegraffiti.de/blog/2010/04/23/stylewriting-scum-tfp/ (30.11.2011).

Der *wholecar*, ein vollständig besprühter Zugwagen, gilt folglich als Königsdisziplin.⁶² Seit den Anfängen der heutigen Form von Graffiti in den 1970er Jahren wurden die Sprühdosen immer mehr den Bedürfnissen der Sprayer angepasst. Zunächst fanden Dosen für den Bau- und Heimwerkerbedarf Verwendung, bei denen die Farbauswahl gering waren und es insbesondere nur einen Standardaufsatz für den Farbauftrag gab. Während in den 1980er Jahren noch Haarsprayaufsätze zweckentfremdet wurden, setzte schnell die Entwicklung spezifischer Produkte für die unterschiedlichen Bedürfnisse der Sprayer ein. Bald schon wurden unterschiedliche *caps* verfügbar, die feine Linien ermöglichten oder das Ausfüllen grosser Flächen erleichterten, zudem verbesserten neue Farbmischungen die Auswahl sowie Deckkraft und Trockenzeiten der Sprühfarbe.⁶³

GRAFFITI ALS PERFORMANCE

Um eine Sprühdose zu führen, ist der Einsatz des gesamten Körpers notwendig; eine ansprechende Kreisform zu sprayen gelingt eher durch den Gebrauch des gestreckten Armes als aus dem Handgelenk. Entsprechend stehen auch Grösse und Höhe der Schriftzüge in klarer Relation zum menschlichen Körper, der als Ganzes eingesetzt und bewegt wird.⁶⁴

„If I had to relate graffiti with other artistic disciplines, I'd link it, without a doubt, to the art of action, performance.“⁶⁵

Gemäss dem Graffitikünstler ESCIF ist die Energie, die aus dem Prozess des Sprayens hervorgeht, seine wichtigste Qualität. Eine gewisse Nähe zur Performance-Kunst zeigt sich in Video-Aufnahmen illegaler Aktionen, bei denen mehrere Personen innert kürzester Zeit ein Piece sprayen.⁶⁶ Für den Betrachter wirkt dies wie eine dynamische Choreographie, bei der jeder Akteur als Teil eines komplexen Zusammenspiels auftritt, deren Reiz in der Atemlosigkeit des Geschehens liegt. Dieser Aspekt wird durch die Rahmenbedingungen der Illegalität zusätzlich die Notwendigkeit von Geschwindigkeit und Präzision noch verstärkt. Ein Indiz für die Gültigkeit einer solchen Lesart ist die Beliebtheit von *live painting events*, bei denen sich Sprayer vor Publikum und gegen die Zeit miteinander messen.⁶⁷

62 „Wholecars sind die Perlen in der Krone eines Writers.“ Sioux Club of Rome, zit. nach van Treeck/Wiese 1996, S. 21.

63 „Until the 1990s, graffiti writers had to shoehorn their artistic intentions into the parameters of what this clumsy, unintentional medium could do. In many ways, the clumsiness of spray paint guided the art form, and the idea that these paints could be improved, not with aftermarket modifications like swapped spray caps but before they even reached the shelves, was a pipe dream.“ Gastman/Neelon 2011, S. 259.

64 Vgl. auch Stahl 1990, S. 128ff.

65 ESCIF, zit. nach Martin 2010, S. 32.

66 Vgl. z.B. Unlike U, DVD 2010.

67 Vgl. dazu auch Kapitel 5.5. WIE SICH URBAN ART VERMITTELN LÄSST.

ENTWICKLUNG

Eine oft geäusserte Kritik gegenüber Graffiti ist der Mangel an Entwicklung. Seit über dreissig Jahren hinterlassen wechselnde Generationen von Sprayern ihre Namen auf allen erdenklichen Flächen gemäss demselben Muster. Doch obwohl das Grundsche-ma, den eigenen Namen zu verbreiten, unverändert weiter praktiziert wird, ist es zugleich flexibel genug, immer wieder neue Varianten hervorzubringen.⁶⁸ Diese reichen von neuen Stilrichtungen über das Verwenden von Feuerlöschern als Sprühdosen oder dem Einritzen der Namen in Glasscheiben bis zur Integration neuer Inhalte. So liest sich die Aussage der deutschen Sprayer-Legende Loomit von 2003 heute als Beschreibung der aufkommenden Street Art:

„Es gibt natürlich eine Weiterentwicklung, auch in New York: da hat es dann vielmehr mit Inhalten zu tun, nicht die Aktion des illegalen Lebens, die Spontaneität des Sprayens, ist dann mehr in den Hintergrund getreten und der Inhalt des Bildes ist in den Vordergrund getreten.“⁶⁹

Graffiti im öffentlichen Raum bleibt jedoch schwer zugänglich und hat sich damit trotz der immer grösseren Verbreitung bis anhin gegen eine umfassende äussere Einvernahme verwehrt. Die Verbindungslinien zwischen kriminell-em *trainbombing*, trendigem *life style* Symbol und anerkannter Kunstform liegen heute jedoch nahe bei einander, wo sie sich nicht bereits gänzlich überlappen. Nach wie vor ist Graffiti jedoch eng an ein „Unsicherheitsgefühl“⁷⁰ gekoppelt, dass geltendes Recht nicht durchgesetzt werden kann. Das rührt daher, dass sich viele Sprayer bewusst ausserhalb eines Kunstkontextes stellen oder wie es GRAFFILLA ausdrückt:

„When all is said and done, graffiti proper doesn't try to be art. A graffiti writer doesn't care about anything except being seen by other writers. It's a game, for us by us, and it doesn't have a bigger goal than quantity, size and, perhaps, style.“⁷¹

68 Ein Beispiel für konzeptuelle Ansätze im Bereich des Trainwritings sind die Namen Taps & Moses / International Top Sprayer mit ihrem Projekt 1000 Züge in 1000 Tagen; Taps/Moses 2011. Zu aktuellen Entwicklungen wie dem *toy-style* siehe Gregor 2011, S. 92-120.

69 Zit. nach Matzinger 2003, Interview (München, 15.12.2001) Insert.

70 Van Treeck/Wiese 1996, S. 96.

71 GRAFFILLA, zit nach Martin 2010, S. 44.

2.3. STREET ART

FÜR ALLE VERSTÄNDLICHE BILDER UND TEXTE, DIE UNTERHALTEN, IRRITIEREN ODER PROVOZIEREN.

Wichtige Vorläufer dessen, was heute als Street Art bezeichnet wird, finden sich bereits in den 1970ern und noch früher.⁷² Im Gegensatz zur aktuellen Situation handelt es sich aber meist um vereinzelte Figuren, die sich nicht als Teil einer internationalen Bewegung verstanden.⁷³ Im Gegensatz zur relativ geschlossenen Welt von Graffiti besteht Street Art aus Bildern und Kommentaren, die sich grundsätzlich an alle richten.⁷⁴ Die Werke sollen unterhalten, irritieren oder provozieren und um dies zu erreichen, müssen sie nicht nur Aufmerksamkeit erregen, sondern auch allgemein verständlich sein. Beliebte Stilmittel sind folglich eine einprägsame naturalistische – insbesondere als *trompe-l'œil* – oder comicartige Bildsprache, Slogans oder ironische Brechungen.

TECHNIKEN

Street Art verwendet eine Vielzahl unterschiedlicher Techniken – die wichtigsten sind Schablonen (*stencil/pochoir*) sowie *sticker* vom kleinen Aufkleber bis zum aufwendig gestalteten Plakat.⁷⁵ Die Bezeichnungen *Pochoir* (frz.), *Stencil* (engl.) oder Schablonengraffiti bedeuten, dass vorgefertigte Schablonen zusammen mit Farbe (meist aus der Sprühdose) für das Auftragen eines Motivs genutzt werden. Neben Zeichnungen dienen vielfach Fotografien als Vorlagen, die zuvor so bearbeitet wurden, dass sie starke Konturen aufweisen. Nach diesen Prinzipien gestaltete Schriftarten (wie *Stencil*) werden seit langem bereits für politische Propaganda und militärische Beschriftungen gebraucht.⁷⁶ Im Vergleich mit freihändig geführten Spraycans lassen sich so einfacher und schneller saubere Linien und detaillierte Muster anbringen, da ein Grossteil des Produktionsaufwands und – prozesses im Atelier erfolgt.⁷⁷

„Schließlich lässt sich bemerken, dass durch die ‚Demokratisierung der Arbeitsmittel‘, also dem heutzutage relativ leichten Zugang zu professioneller Bild- und Textverarbeitung sowie Kopier-

72 Eine der frühesten Verwendungen des Begriffs ist die Publikation Street Art (1985) von Allan Schwartzmann.

73 Z.B. Ernest Pignon-Ernest, Blek le Rat, Miss.Tic, Ron English, Dan Witz, Harald Naegeli, aber auch die oben erwähnten Basquiat und Haring.

74 Siehe auch Krause/Heinicke 2006, S. 60.

75 Vgl. dazu Krause/Heinicke 2006, S. 72-91; Vujic 2008, S. 53-60.

76 Zur Geschichte der Stencils vgl. Manco 2002, S. 7ff.

77 „As I lay there listening to the cops on the tracks I realised I had to cut my painting time in half or give up altogether. I was staring straight up at the stencilled plate on the bottom of a fuel tank when I realised I could just copy that style [...]“. So erklärt Banksy, wie er Stencils für sich entdeckt hat; Banksy 2005, ohne Seitenangabe.

und Montagetechniken, sich den Akteuren wenig Barrieren in den Weg stellen.“⁷⁸

Wie Illaria Hoppe festhält, hat sich das Potential, Kunst zu produzieren, vergrössert und der allgemeine Zugang zu einfach erlern- und verwendbaren Arbeits- und Produktionsmitteln hat die umfassende Verbreitung der Werke von ‚Amateuren‘ ermöglicht.

Die Bezeichnung *Sticker* umfasst im Rahmen dieser Publikation alle Formen von Aufklebern.⁷⁹ Grob lassen sich gedruckte, also reproduzierte Sticker und der Gebrauch leerer Kleber (wie zum Beispiel Postetiketten) unterscheiden; das *cut out* als Abart verleiht dem Motiv durch Ausschneiden einen organischen Anschein. Die englische Bezeichnung *wheatpaste* verweist auf den aus Wasser und Mehl bzw. Stärke gefertigten Klebstoff. Je nach Materialität von Untergrund und Klebstoff sowie Dicke und Konsistenz des Bildträgers verschmilzt das Poster eher mit der Wand oder hebt sich deutlich von ihr ab. *Sticker* beginnen sich nach einiger Zeit abzulösen und zu zerfallen; meist lassen sie sich ohne grösseren Aufwand entfernen. Um die eigentlichen *sticker* zu gestalten, werden die unterschiedlichsten Techniken genutzt, die von handgefertigten Unikaten bis zur massenhaften Reproduktion reichen.

Beide hier angeführten Techniken weisen eine inhärente Beschränkung des Bildraumes durch die Grösse der Schablone beziehungsweise des Stickers auf und unterscheiden sich dadurch von der potentiellen Grenzenlosigkeit von Graffiti.⁸⁰

KRITIK

Street Art ist populär. Die Werke sind verständlich und haben meist eine positive Grundstimmung; selbst bei kritischen Aussagen schwingt mit, dass sich die Welt verändern lässt. Damit entsteht eher der Eindruck einer Verschönerung des Strassenbildes durch Street Art als bei Graffiti, was durch die weniger intrusive Natur (die leichtere Entfernung der Spuren) noch zusätzlich unterstützt wird. Damit trifft sie den Geschmack eines breiten Publikums, das durch die Referenzen zu Pop- und Alltagskultur besser bedient wird als bei den oft hermetisch erscheinenden Anspielungen zeitgenössischer Museumswerke. Entsprechend hat sich Street Art erfolgreich von den Strassen via Internet bis in den Ausstellungsraum verbreitet und wie auch Graffiti die Werbewelt beeinflusst.⁸¹ Diese Popularität steht aber auch der akademischen und kunstkritischen Würdigung entgegen, für deren Fehlen gern auch die Banalität von Street Art angeführt wird. So zum Beispiel der Britische Kunstkritiker Matthew Collings:

„Street art‘ is adolescent. [...] Its rise as something to take seriously says something about the

78 Hoppe 2009, S. 2.

79 Vgl. dazu auch Müller/Ullrich 2009.

80 Simpelstes Beispiel ist die *destroy line*, meist als Wellenlinie über eine ganze Fassade gezogen, zwingt sie zu grossflächigen Reinigungen, wird aber auch verwendet, um die Werke anderer zu verunstalten.

81 Vgl. dazu auch Kapitel 5. URBAN ART AN DER SCHWELLE.

weird state of art now. The core of art today is satire and gags and attention-getting stunts.

[...] Banksy being considered a ‚conceptual artist‘ is only a measure of how banal and feeble the ‚concepts‘ of contemporary art are, and an indication of art's slide into all-out philistinism.“⁸²

Nur Banausen, die sich für dumm verkaufen lassen, können Käufer einer Bonham's Auktion für Street Art sein, lautet das Fazit von Collings Rundschlag gegen Banksy und Konsorte. Tatsächlich entbehren Preise und Verkaufspraktiken der ursprünglich frei verfügbaren Werke nicht einer gewissen Absurdität – problematisch ist aber vor allem, dass in diesem Kontext andere Massstäbe angelegt werden als jene, die *extra muros* zu beachten sind. Dennoch verläuft der Übertritt in den Innenraum bisher stabiler als mit Graffiti in den 1980er Jahren,⁸³ was auch mit soziologischen Aspekten der Street Artists zusammenhängt.

SOZIOLOGISCHE STRUKTUR

Street Artists stellen in sich eine heterogene Subkultur dar, im Schnitt sind sie jedoch älter als Sprayer und mehr Frauen sind vertreten. Gemäss der Soziologin Julia Reineke teilen sie ähnliche Gestaltungsinteressen und deren ungefragtes Publizieren, lassen sich aber auch in drei Gruppen teilen: ‚Designer‘, die ihr technisches Wissen nutzen und gegenüber kommerziellen Arbeiten aufgeschlossen sind; ‚Künstler‘, die kritischere Werke schaffen und sich ihres kunstgeschichtlichen Wissens bedienen; ‚Neulinge‘, die versuchen durch Nachahmung Aufmerksamkeit zu erhaschen und meist schnell wieder verschwunden sind.⁸⁴ Die Schwelle, ‚es mal auszuprobieren‘ ist niedriger angesetzt, da viele der Techniken bei Street Art schneller zu passablen Resultaten führen als dies im Graffitibereich möglich ist. Der stereotype Werdegang eines Urban Artists beginnt als Jugendlicher mit Graffiti, wechselt nach einigen Jahren zu Street Art und weitet sich schliesslich um das Feld der Interventionen aus.⁸⁵ Zugleich korreliert dies oft mit einem höheren Bildungsniveau, wie der Urban Artist John Fekner ironisch konstatiert: „*If you had a degree, you did ‚street art‘ as opposed to graffiti.*“⁸⁶

Diese Unterschiede beziehungsweise ihre stereotypen Zuschreibungen sind gelegentlich Auslöser für Spannungen zwischen den einzelnen Bereichen.

„Von dem Konflikt [zwischen Graffiti und Street Art; RJ] hab ich schon gehört, doch so lange die Leute nicht über Tags kleben ist doch alles ok - ein bisschen Respekt, und gut ist. Was ich verstehen kann, ist dass die Hardcorewriter die Streetartszene etwas belächeln... So ist das

82 Collings 2008, in: michaellleonardphoto.blogspot.com/2008/01/banksys-ideas-have-value-of-joke-by.html (3.11.2010); bezüglich des adolescent vgl. auch Kapitel 4.6. SPIEL UND TRAINING.

83 Siehe auch Kapitel 5.4. KUNST: VON DER ÜBERSCHREITUNG INS SYSTEM.

84 Reineke 2007, S. 105-108.

85 Exemplarisch ist der Werdegang von Banksy: Blanché 2010, S. 46-51; Banksy 2005. Vgl. zu diversen Werdegängen auch C100 2006, S. 22-131.

86 John Fekner, zit. nach: Lewisohn 2008, S.18.

eben.“⁸⁷

So kommentiert der Hamburger Künstler *Funk25*, der nach eigenen Angaben seit 1983 sowohl als Sprayer wie auch als Street Artist im öffentlichen Bereich tätig ist, die Spannungen untereinander. Einerseits lässt man andere ‚ihr Ding‘ machen, andererseits ist das Verständnis für Vorgehen und Ziele, die von den eigenen abweichen, auf allen Seiten nur gering ausgeprägt.⁸⁸ Letztlich scheint Urban Art aber bereits seit seinen Anfängen in den 1970er Jahren Menschen aus allen Schichten anzuziehen, wie bereits ein Artikel der New York Times von 1971 über den Graffiti-Pionier Taki183 erstaunt festhielt:

„He [*a Transit Patrol officer; RJ*] said he had caught teenagers from all parts of the city, all races and religions and all economic classes.“⁸⁹

2.4. INTERVENTION

SPIELERISCHE INSTALLATIONEN UND EINGRIFFE IN EINE BESTEHENDE SITUATIONEN.

Intervention bezeichnet die vielfältigen Arten des Eingreifens und der Veränderung in den öffentlichen Raum, die über die Verwendung zweidimensionaler Bilder hinausgehen und so deren „*Formen, Normen und Regulationen*“⁹⁰ in Frage stellen. Einerseits umfasst die Kategorie also das Platzieren von Skulpturen und Objekten, andererseits Formen der Performance und interaktive Werke sowie die Abänderung vorgefundener Elemente. Hierbei entstehen meist Einzelwerke, deren Erscheinung genau auf eine konkrete Umgebung abgestimmt ist und die von spontanen Gesten bis zu komplexen Werken reichen. Handkehrum umfasst Intervention auch immaterielle Handlungsanleitungen, die überall ausgeführt werden können. Folglich stellt sie ein Sammelbecken für alles dar, das nicht in den vorhergehenden Kategorien eingeordnet werden kann.

Die Bezeichnung Intervention lehnt sich an die Publikation *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces* (2010) an und setzt bewusst einen Bezug zu *Land* oder *site-specific Art*. In seinem Beitrag zu *Urban Interventions* beschreibt der Kunstvermittler und Kurator Alain Bieber:

„*Illegal interventions and urban-space sculptures make a stand against functionalism and speak for including those who are excluded. This makes the city itself into a work of art that can be*

87 Funk25, zit. nach: www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=3 (20.11.2011).

88 Ein weiteres szenekontextuelles Spannungsfeld ist der Umgang mit kommerziellen Angeboten und Möglichkeiten; siehe auch Kapitel 5.3. WERBUNG: ENGSTER FREUND UND ÄRGSTER FEIND; der Writer Lush hat diese Differenzen als Karikatur einer ‚Mindmap‘ gezeichnet, in: streetgiant.com/2011/01/04/lush-graffiti-writer-mind-vs-street-artist-mind/ (24.11.2011).

89 New York Times: ‚Taki 183‘ Spawns Pen Pals, 21.7.1971, in: taki183.net/_pdf/taki_183_nyti_mes.pdf (23.10.2011).

90 Feireiss 2010, S. 2.

*freely shaped. This is entirely in the spirit of the situationists: the city serves as a laboratory for playfully revolutionizing the everyday world.*⁹¹

Intervention erweitert die visuelle Komponente und beinhaltet die Nutzung des Raums, der Bewegung oder involviert die Betrachter. Dadurch soll ein Anstoss zur Neuentdeckung, -besetzung und -nutzung des Stadtraums gegeben werden. Um dies zu erreichen, wird die Stadt in einen Spielplatz umgedeutet, der eine soziale Integration bewirkt. Im Verbund mit dem Labor als Symbol der Experimentierfreudigkeit konstituiert dies einen Gegenentwurf zu einem Verständnis der Stadt als Ort reibungsloser Abläufe, die im Idealfall gar nicht wahrgenommen werden.

Der Verweis auf den Situationismus zeigt, dass auch hier weder Ziele noch Methoden neu sind, sondern die Kategorie der Intervention stark im Avantgardedenken des 20. Jahrhunderts verwurzelt ist. Statt einer theoretischen Unterfütterung und Demonstration dieser Gedanken durch wenige Einzelpersonen und Kleingruppen setzt die heutige Bewegung jedoch eher auf die Produktion und Verbreitung zahlreicher exemplarischer Werke, zu der jeder beitragen kann.

TECHNIKEN

Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Kategorien existieren hier keine Kerntechniken wie der gesprayte Tag oder Schablone und Sticker, so dass anhand der Aufzählung einiger Beispiele, die vielfältigen Möglichkeiten abgesteckt werden sollen.

Ein grosses Feld ist die Beschäftigung mit Werbeflächen, die verfremdet und umgenutzt werden: Der französische Künstler ZEVS verübt seit Jahren *visual attacks*, bei denen Models auf Plakaten mit Farbe virtuell erschossen oder mit der Schere entführt werden.⁹² Seine Attacken gelten der Werbung und den Logos von Grosskonzernen, die er vielfältig manipuliert oder deformiert, um so auf ihre Omnipräsenz wie auch seine eigene Tätigkeit hinzuweisen. Sein Ziel ist es, die Selbstverständlichkeit ihrer Präsenz zu unterminieren.⁹³

Mark Jenkins erstellt aus Klebeband Menschenmodelle und kleidet sie ein, um lebensecht wirkende Bettler und Randständige zu platzieren, die reglos verharren, bis der genaue Blick unter die Kapuze sie als Attrappen entlarven.⁹⁴ Der Künstler selbst beschreibt die gemischten Gefühle, die seine Werke hervorrufen, wie folgt: „*Most people are afraid when they see my sculptures. But usually this first second of fear quickly turns into a laugh.*“⁹⁵ Eine solche Angstlust zu evozieren ist ein gängiger Topos von Urban Art, heisst sie doch die Aufmerksamkeit der Passanten, um dann in einer versöhnlichen Geste aufgelöst zu werden. Klebeband ist

91 Bieber, in: Klanten / Hübner 2010, S. 4.

92 Peiter 2009, S. 68-73; Danysz 2009, S. 354-357; gzzglz.com/ (22.11.2011).

93 Vgl. allgemein C100 2010, S. 36-39 und 72-81; zu ZEVS: Fuchs 2006; siehe auch Kapitel 5.3 WERBUNG: ENGSTER FREUND UND ÄRGSTER FEIND.

94 Gavin 2007, S. 60-63.

95 Mark Jenkins, zit. nach: Klanten/ Hübner/Bieber/Alonzo/Jansen 2011, S. 98.

auch für andere Urban Artists ein beliebtes Mittel für temporäre Markierungen, um damit Labyrinth, Tennisplätze oder improvisierte Sitzmöglichkeiten zu gestalten.⁹⁶

Weitere simple skulpturale Objekte werden mit Alltagsgegenständen erstellt, wie zum Beispiel Luftballone, die vor Überwachungskameras platziert sind oder bestehende *drop sculptures*, die mit neuen Accessoires von Kleidung und Papiertüten bis zu Verkehrskegeln ausgestattet werden. So hat Leon Reid eine Statue des amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln in Manchester mit Baseballcap und Goldschmuck in einen *Homeboy* transformiert, um, wie er sagt, dessen Bedeutung für die afroamerikanische Gemeinde hervorzuheben.⁹⁷

WEG VOM OBJEKT

Andere Formen verzichten gänzlich darauf, ein physisch fassbares Kunstwerk zu produzieren, oder beseitigen sie gleich selbst, wie der Künstler Roland Roos, der ungefragt Reparaturen an kaputten Objekten im öffentlichen Raum vornimmt.⁹⁸ Andere wiederum setzen auf das Stören von Bewegungsströmen, wie *The Barrier* (2011) von Jaroslav Kyša für das er mit ausgestreutem Taubenfutter die Tiere als lebendiges Hindernis auf Strassen oder vor Geschäften platziert.⁹⁹ Darüber hinaus geht die Serie *Guérilla Urbaine* (2011) von Florian Rivière, bei der unter anderem ein Gullydeckel entfernt und anschliessend das entstandene Loch versteckt zurückgelassen wird.¹⁰⁰ Ein wiederum eher poetischer Vorgang ist das Arrangieren vorgefundener Elemente zu neuen Formen, wie das Umflechten eines Tornetzes in ein Spinnennetz oder Laub in geometrische Muster zu rechnen durch SpY¹⁰¹ oder Navid Tschopp, der gebündelte Zeitungsstapel zu Sessel und Sofas gestapelt hat.¹⁰²

*„As a potential basis for action, art has enough political capital at its disposal, which should not be underestimated. The use of this potential to manipulate social circumstances is a practice of art just as valid as the manipulation of traditional materials.“*¹⁰³

Das Streben nach einer Kunst, deren Werke nicht verkauft, gesammelt oder konserviert werden können, verbindet sich mit dem Anspruch einer Verbesserung – oder zumindest Umformung – der Umwelt. Besonders virulent tritt hier wiederum die Frage nach Möglichkeit und Status der Dokumentation hervor.

96 L'Atlas: C100 2010, S. 14f; SpY / Arno Piroud: ebenda, S. 26/91 ; Cedric Bernadotte: ebenda, S. 70f.

97 animalnewyork.com/2009/04/leon-reid-fashions-honest-abe-a-true-yank/ (17.11.2011).

98 Roland Roos: Free Repair (2008-10), in: Klanten/ Hübner/Bieber/Alonzo/Jansen 2011, S. 86f.

99 Gewinner des Szpilman Awards 2011 für ephemere Kunstwerke, in: www.rebelart.net/diary/szpilman-award-2011-top-6/0011508/ (23.11.2011).

100 www.rebelart.net/diary/watchlist-florian-riviere/0011228/ (23.11.2011).

101 Spider Web / Leaves von SpY; spy.org.es (23.11.2011).

102 Public Lounge (2007) von Navid Tschopp; in: navid.ch/archive.html (22.12.2011).

103 Wochenklausur 2011, S. 65.

DO IT YOURSELF

Grundlegend ist bei allen Kategorien, dass zwar womöglich eine Szene, Vorbilder oder sonstige Anreize vorhanden sind, jeder Urban Artist aber letztlich aus eigenem Antrieb und ohne Auftrag oder Mandat beginnt, seine Werke auf der Strasse zu platzieren. Ein wichtiger gemeinsamer Nenner ist die Eigeninitiative und -autorisation der Künstler sowie der damit einhergehende Wille, den öffentlichen Raum nach eigenen Vorstellungen zu gestalten und in Beschlag zu nehmen.¹⁰⁴

Eine Konsequenz dieses Verständnisses ist ein (oft postuliertes) kritisches und antielitäres Selbstbild sowie der Aufruf zur Partizipation. Die Vorstellung des *do-it-yourself* wird gepflegt und gefördert, was den demokratischen Aspekt von Urban Art betont und sie zugleich zu einer Art Bürgerpflicht des um seine Umgebung besorgten Menschen stilisiert. Oder wie es die Guerilla Künstlerin und Autorin Keri Smith in ihrem *Guerilla Art Kit* ausdrückt:

*„For the purposes of this book I would like to [...] define guerrilla [d.h. Urban; RJ] art as any anonymous work [...] installed, performed or attached in public spaces, with the distinct purpose of affecting the world in a creative or thought-provoking way.“*¹⁰⁵

Diese Form gesellschaftlichen Einflusses bedingt weniger eine klare politische Botschaft als den Gestus persönlichen Ausdrucks und der Erzeugung eines Gemeinschaftsgefühls. Entscheidend für ein derartiges Verständnis von Urban Art ist also das Sich-Einbringen und Handeln im gemeinschaftlich genutzten Raum.¹⁰⁶ Somit sind es das Medium oder mehr noch der Standort selbst, die auf Grund ihres Kontextes inhärent politisch sind. Urban Art stellt in Frage, was an einem bestimmten Ort und in einem existierenden Gefüge akzeptiert wird oder erlaubt ist.

*„The distribution and democratization of knowledge gives amateurs more power in terms of the public sphere, allowing them to question and criticize the experts and their practices.“*¹⁰⁷

Publikationen wie *Street Art Cook Book* (2010) oder *The Guerilla Art Kit* (2007) belegen das Bestreben, nicht nur Kunstwerke zu verbreiten, sondern auch Anleitungen zum selber

104 Darauf verweist auch der englische Original-Untertitel der Publikation *Trespass – Die Geschichte der urbanen Kunst: A History of Uncommissioned Urban Art*; vgl. auch Kapitel 3. AUS EIGENER INITIATIVE.

105 Smith 2007, S. 11. Smith selbst gebraucht in ihrem Buch die Termini Guerilla Art, Public Art und Street Art, ohne sie voneinander abzugrenzen. Vgl. auch „*This book is intended to introduce guerilla art and its various formats an to serve as a launching pad for your own ideas and methods. [...] The Guerilla Art Kit is about leaving your mark.*“ Ebd., S. 15f; siehe auch Carlsson/Louie 2010.

106 Vgl. dazu Kapitel 3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN.

107 Klanten / Jansen 2011, S. 8.

Handeln zu geben.¹⁰⁸ Die zunehmende Verbreitung von Wissen um die Möglichkeiten, in den öffentlichen Raum einzugreifen, ist sicherlich gegeben. Inwiefern dies allerdings zu einer Infragestellung der Experten geführt hat, oder ob sie nicht eher parallel von einander ablaufen, ohne sich direkt zu beeinflussen, bleibt jedoch fraglich.

VANDALISMUS

Rechtlich gesehen stellt Urban Art in vielen Fällen eine Sachbeschädigung dar,¹⁰⁹ ist also kaum klar vom Vorgang des Vandalismus abgegrenzt.¹¹⁰ Der Kulturwissenschaftler Alexander Demandt unterscheidet drei Spielarten: Pubertärer, psychopathischer und Kulturvandalismus - und zählt Graffiti zu ersterem, wenn auch mit dem Potential zum Kunstwerk¹¹¹; den folgenden Ausführungen liegt aber das populäre Verständnis zugrunde, dass Vandalismus „für die bedenkenlose Zerstörung von Wertsachen, ja schon für den erfolgreich ausgetobten Destruktionstrieb“¹¹² steht. Entscheidend ist, dass hier Fokus und Intention auf der Zerstörung liegen und im Gegensatz zu Urban Art ein kreatives Element fehlt.

Der Soziologe Wulf Tessin zählt in seiner Analyse *Freiraum und Verhalten* (2004) eine Reihe von Gründen auf, wieso bei Jugendlichen ein solcher ‚Sachbeschädigungswunsch‘ ent- und besteht: Frust, Anerkennung, Nervenkitzel und Überzeugung, d.h. ideologisches Handeln.¹¹³ Spannend ist vor allem sein Verweis auf die *Aesthetic Theory of Vandalism* (1978).¹¹⁴ Als Ursache für die mutwillige Zerstörung fremden Eigentums sehen die beiden Psychologen Vernon Allen und David Greenberger eine Spiegelung der ästhetischen Erfahrung in der Zerstörung, insofern bei beiden ähnliche Faktoren für einen Lustgewinn aufgeführt werden können. Somit erstaunt kaum, dass Vandalismus gerade auf Sprayer, bei denen kreative und destruktive Elemente besonders eng miteinander verbunden sind, einen grossen Reiz ausübt.

Dennoch unterscheiden sich Urban Art und Vandalismus essentiell voneinander: Während Urban Art zwar in Kauf nimmt, als mutwilliger Angriff auf Eigentum wahrgenommen zu werden, besteht zugleich ein zentrales schöpferisches Element. Der Übergriff und damit die Zerstörung des Bestehenden sind möglicherweise Bestandteil von Urban Art, aber nicht ihr Selbstzweck. Genau dies, das Destruktive um seiner selbst willen, ist jedoch

108 Bis Ende der 1990er erfolgte, gerade im Bereich von Graffiti, die Tradierung von Wissen durch Selbstversuche – oder häufiger über eine direkte Weitergabe von „Meister“ zu „Lehrling“. Während dieses Modell bei Graffiti nach wie vor anzutreffen ist, existiert es für Street Art und Intervention kaum.

109 Sie dazu auch die Kapitel 4.4. ANEIGNUNG OHNE RECHTE und 6.2. RECHT UND ORDNUNG.

110 Die Geschichte des polemischen Begriffes Vandalismus und seine Abgrenzung zum Ikonoklas-mus findet sich bei Gamboni 1998, S. 17-20.

111 Demandt 1997, S. 19-27.

112 Ebenda, S. 19.

113 Vgl. dazu Kapitel 3.1. OHNE ALTERNATIVE UND VOLLER IDEALISMUS.

114 Siehe Tessin 2004, S. 64ff; .

Kern des Vandalismus. Verkompliziert wird die Angelegenheit dadurch, dass Sprayer gelegentlich zugleich als Vandalen auftreten, wenn beispielsweise versucht wird, eine bemalte Zugkomposition in Umlauf zu bringen, indem die übrigen Wagen im Bahndepot kaputt geschlagen werden.¹¹⁵

Diese dichte Vernetzung von Motivation, Form und Ausdruck aus der bei Urban Art Sachbeschädigung resultiert, ist auch eine Schwierigkeit für die Übertragung *intra muros*, da im Rahmen einer Ausstellung ihr zerstörerischer Aspekt höchstens abgeschwächt umgesetzt oder eingefangen werden kann.

Dass Urban Artists sich – und ihre Kunst – nicht abzusichern versuchen, indem sie ihre Vorhaben vorab legitimieren, ist neben dem Reiz des Illegalen auch der Ablehnung zuzuschreiben, die Kunst im öffentlichen Raum seit je her erfährt:

„Um noch etwas näher auf die besonderen Probleme in Zürich einzugehen, so ist zunächst folgendes zu bedenken: Jeder Entscheid zu Gunsten eines Kunstwerkes auf öffentlichem Grund stösst auf die intensive Veränderungsfeindlichkeit des Zürcher Publikums.“¹¹⁶

Was der ehemalige Zürcher Stadtpräsident bereits 1985 beklagte, gilt nach wie vor,¹¹⁷ so dass lieber die Kriminalisierung des eigenen Tuns in Kauf genommen wird, statt den langen Gang durch die Institutionen bis zum öffentlichen Konsens anzutreten. Illegalität ist also keineswegs Voraussetzung für Urban Art, auch wenn sie als zuverlässige Begleiterscheinung des Phänomens gelten muss.

EXKURS: DOKUMENTATION

„The documentation of graffiti is also important for graffiti writers, and feeds the obsession. [...] so the documentation takes on almost as much relevance as the actual work.“¹¹⁸

Die Dokumentation von Graffiti und Urban Art überhaupt nimmt auf Grund ihrer Vergänglichkeit einen besonderen Stellenwert ein, wie Lewisohn festhält. So sind es oft die Künstler selbst, die Aufnahmen ihrer Werke als integralen Bestandteil des Arbeitsprozesses ansehen. Besonders deutlich zeigt sich dies beim Trainwriting, da die Sprayer (neben Ordnungs- und Reinigungsbehörden) potentiell die einzigen sind, die das Original überhaupt zu Gesicht bekommen. Neben dem meist unter suboptimalen Bedingungen aufgenommenen „Beweisbild“ unmittelbar nach der Aktion, gilt es insbesondere auch Fotos oder Filme zu machen, die das fahrende Vehikel abbilden. Dies ist mit erheblichen Risiken verbunden, wissen doch auch Graffitifahnder darum und halten Ausschau nach

115 Legalität sowie moralische Wertung sind m.E. unabhängig vom Kunstcharakter zu betrachten.

116 Sigmund Widmer; in: Lambrigger 1985, S. 9.

117 Siehe auch Kapitel 6.3. RUND UM URBAN ART IN ZÜRICH.

118 Lewisohn 2008, S. 46.

Personen, die eben solche Bilder machen. Dennoch verstärkt ein idealtypisches Sujet¹¹⁹ die Wirkung der gesamten Aktion derart, dass nach Planung und Umsetzung von einer dritten Phase des Schaffensvorgangs gesprochen werden kann.

Neben der Dokumentation des Pieces entwickelt sich aber auch die Fotografie hinsichtlich des Einfangens der Umsetzung weiter. Fotografen wie Alex Fakso oder Ruedione legen den Fokus mehr auf Akteure und Umgebung als das fertige Bild – Fakso vergleicht seine Tätigkeit gar mit der eines Kriegsphotografen.¹²⁰

Bei der Technik des *Licht Graffiti* zeigt sich eine Zuspitzung, da mit einer Lichtquelle in der Dunkelheit eine Figur oder ein *Tag* gezeichnet werden, die einzig anhand der langen Belichtungszeit sichtbar werden. Einzig die Fotografie ist noch Zeugin des immateriellen Vorgangs. Das Bewusstsein für die Wichtigkeit der Bildinszenierung bestimmt auch die Verbreitung vieler bekannter Street Artists. Auch hier bekommt kaum jemand je das Original vor Augen, so dass die internationale Verbreitung fast ausschliesslich anhand einer sekundären Bildproduktion geschieht.

Ein zusätzlicher Aspekt betrifft das Sammeln: Ein Grossteil der Werke im öffentlichen Raum kann an sich nicht gesammelt werden.¹²¹ Die primäre Möglichkeit, dennoch eine persönliche Kollektion von Urban Art zu schaffen, ist es, sie zu dokumentieren. Der Sammeltrieb wird durch das Finden und Festhalten befriedigt und gegebenenfalls um die Verbreitung ergänzt. Seltenheit und Exklusivität entsteht durch die erschwerte Zugänglichkeit zum Standort oder des Werkes selbst; es ist also nicht nötig, Geld auszugeben, um Trophäen zu ergattern, sondern ebenfalls hinauszugehen und die Werke aufzuspüren. Folglich sind die zurückgebrachten Bilder nicht nur Beweis, sondern zeugen gemäss dem Kulturtheoretiker Diedrich Diedrichsen auch immer vom Blick des Sammlers auf das Werk eines Künstlers.

„*The photographer becomes an accomplice in the perpetuation and stabilization of the inherently transitory signs on the walls of the city.*“¹²²

Da die Originale (zumindest im Kontext des öffentlichen Raumes) flüchtig sind, kann mit ihnen nicht verlässlich gearbeitet werden. Quasi als Scharnier zwischen Konservierung und Eigenständigkeit können Fotografien die flüchtigen Arbeiten nicht nur festhalten, sondern auch so inszenieren, dass sie eine bestimmte Lesart stützen. So entsteht Urban Art oftmals bereits mit Blick auf eine spätere Verbreitung mittels Foto. Viele Urban Artists

119 Also beispielsweise statt einer Blitzlicht-Aufnahme im beengten Zugdepot das Bild aus einem belebten Bahnhof.

120 „*Ich habe das Gefühl, ähnliche Momente einzufangen, indem ich mit Leuten in Trainyards, Tunnel usw. ziehe. Das ist dem Krieg selbst irgendwie sehr ähnlich, nur eben ohne Töte.*“ Alex Fakso, zit. nach: ilovegraffiti.de/blog/2010/01/04/alex-fakso-smalltalk/ (23.10.2011).

121 Angesichts der finanziellen Anreize geschieht dies trotzdem, von abgekratzten Plakaten bis zu herausgeschlagenen Wänden gibt es vielerlei Versuche, Werke von der Strasse in den Innenraum zu verfrachten und zu verkaufen; dass derartiges Sammeln einen inhärenten Widerspruch birgt, ist evident. Dennoch hegen Urban Artists unterschiedliche Gefühle gegenüber dem Sammeln ihrer Werke im öffentlichen Raum.

122 Diedrichsen 2011, S. 285.

dokumentieren ihre Werk selbst und produzieren so autoritative Aufnahmen, die sie für ihre Internetauftritte und Buchpublikationen, aber auch für den Kunsthandel verwenden.¹²³



Abb. 5

123 Ausgeprägt ist dieser Prozess bei JR, der grossformatige Abzüge von Portraitfotos im öffentlichen Raum anbringt und Aufnahmen davon zum Kauf anbietet; JR/Ladj Ly 2006.

124 Sara & Marc Schiller (Wooster Collective), zit. nach: Nguyen/Klanten 2010, S. 142.

3. AUS EIGENER INITIATIVE

Zentral für die weitere Auseinandersetzung mit Urban Art ist es, jene Eigenschaften zu umreissen, die allen Kategorien gemeinsam sind und sie zugleich von anderen Kunstformen zu unterscheiden. Die folgenden Ausführungen zu Motivationen und öffentlichen Räumen, immobilien und vergänglichen Werken sowie Autonomie und Anonymität setzen den Referenzrahmen, innerhalb dessen Urban Art verortet ist. Auf dieses Gerüst wurde die Konzeption von Urban Art Surveillance aufgesetzt mit dem Ziel, die hier aufgeführten Charakteristiken zu respektieren und Ernst zu nehmen. Sie zeigen, unter welchen Bedingungen die Produktion, Distribution und Rezeption *extra muros* abläuft; entsprechend offenbaren sich hier die Unterschiede zum traditionellen Kunstbetrieb sowie Gründe für die Schwierigkeiten des Übertritts in den Innenraum, in dessen Kontext viele der Charakteristiken an Gewicht verlieren. Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen ist also der Wille, Kunstwerke zu schaffen und diese einem Publikum physisch zu präsentieren, ohne sich dafür in das Betriebssystem Kunst einzugliedern.

EIGENINITIATIVE

Urban Artists folgen ihrer Passion, ohne einer Aufforderung zu bedürfen oder sich um Regeln zu kümmern. Essentiell, um Urban Art zu charakterisieren, ist, dass die Akteure ihr Handeln allein und aus eigenem Antrieb verantworten. Daraus resultiert die Vorstellung mündiger Bürger, die sich in gesellschaftliche Prozesse einbringen, indem sie an der Gestaltung ihrer Umwelt direkt partizipieren: ein Umstand, der als Stärke und Schwäche zugleich verstanden werden kann.

Zum einen heisst dies, dass potentiell alle daran teilnehmen können, ohne zuvor jemanden von ihren Qualifikationen beziehungsweise der Qualität oder des Inhalts ihrer Werke überzeugen zu müssen. Somit entsteht Urban Art in einer demokratischen und hierarchiefreien Situation, die jedoch zugleich Leistung einfordert, um überhaupt beziehungsweise stärker als andere wahrgenommen zu werden. Auf der anderen Seite folgt daraus eine Heterogenität in Anspruch, Form, Inhalt und Intention, welche das Phänomen fragmentiert, was in Uneinigkeit hinsichtlich der Beurteilung mündet. Das Fehlen grösserer gemeinsamer Nenner führt dazu, dass jedes Individuum oder jede Gruppe ihren eigenen Weg verfolgt, der jedoch in der selben, öffentlichen Sphäre liegt.

Daraus leitet sich die Vorstellung ab, dass Urban Art einen inhärent subversiven Gehalt hat, der auch unabhängig von konkreten Inhalten in den Bedingungen ihrer Entstehung enthalten ist. Oder wie es der Sprayer und Street Artist Funk25 formuliert:

„Grundsätzlich ist die Art und Weise der Verbreitung meiner Arbeiten natürlich auch schon ein politisches Statement.“¹²⁵

125 Funk25, zit. nach www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=3 (20.11.2011); zu Funk25 siehe auch: Kapitel 8.3. BEOBACHTUNGEN ANHAND DER KATEGORIEN und 9.2. SEKTOR B.

Die Selbstlegitimation des Künstlers, den öffentlichen Raum mit seinen Werken in Beschlag zu nehmen, stellt einen grundsätzlich politischen Akt dar. Urban Art beinhaltet das Potential einer durchlässigen und offenen Gemeinschaft, die sich untereinander sowie nach Aussen austauscht und kommuniziert, womit sie Hannah Arendts Vorstellung von Macht nahe kommt, die durch das Miteinander der Menschen im öffentlichen Raum entsteht. Zugespitzt lässt sich Urban Art also als eine praktische Umsetzung der Tätigkeit des Handelns lesen:

*„Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren [...]“*¹²⁶

Die Schattenseite dieses eigenmächtigen Vorgehens ist das Übergehen der Rechte der anderen, denen solche Kunstwerke womöglich gegen ihren Willen aufgedrängt werden. Viele der negativen Reaktionen gegenüber Urban Art lassen sich auf dieses Gefühl des Ausgeliefert-Seins zurückführen. Das aktive Einfordern einer Sichtbarkeit im Bereich des Öffentlichen erzeugt Widerstand, da es Funktion und Funktionieren des gemeinsam geteilten Raumes in Frage stellt.

Auch wenn also mit der Zuordnung als Eigeninitiative oft eine Wertung einhergeht, ist sie im Rahmen dieser Untersuchung primär ein Distinktionsmerkmal, das Urban Art von Werbung, Propaganda, institutionell verankerter Kunst abgrenzt, ohne die Illegalität als entscheidendes Kriterium zu postulieren. Zugleich klingt darin das Streben nach Autonomie der Kunst seit dem Beginn der Moderne an.¹²⁷

3.1. OHNE ALTERNATIVE UND VOLLER IDEALISMUS

Warum setzt sich jemand überhaupt all den Schwierigkeiten aus, denen Kunst im öffentlichen Raum gegenübersteht? Es folgt ein Versuch, die wichtigsten Motive aufzuzählen, die Urban Artists zu ihrem Handeln veranlassen. Teilweise überschneiden sich die einzelnen Punkte zwar, diese werden aber in Wirklichkeit kaum je allein und in Reinform auftreten. Die drei Kategorien Street Art, Graffiti und Intervention unterscheiden sich auch hinsichtlich der zugrunde liegenden Intentionen.

Kennzeichnend ist, dass es sich bei Urban Art nicht um eine einheitliche Bewegung handelt, sie also nicht durch einen einzigen Vordenker oder ein bestimmtes Vorgehen charakterisiert wird, sondern durch ihre *Ungenauigkeit, ihre Diversität, ihre keiner-ist-der-Anführer Haltung*.¹²⁸ Folglich ist es nahezu unmöglich, allgemein gültige Zuschreibungen zu machen. Dennoch

126 Arendt 2001, S. 219.

127 Zum Autonomiebegriff bei Urban Art siehe Kapitel 3.3. ZWISCHEN AUTONOMIE UND AUTARKIE.

128 Frei nach einer Aussage von Kalle Lasn über die ‚Globalisierungs-Gegner‘; in: Pickerel/Jorgensen/Bennett 2002, in: depts.washington.edu/gcp/pdf/culturejamsandmemewarfare.pdf (23.10.2011).

lassen sich aus dieser Auflistung Kriterien für Erfolg oder Scheitern von Urban Art ableiten, indem die Passung zwischen Intention oder Motivation und den Resultaten überprüft wird.

FEHLENDE ALTERNATIVEN

„[...] Schwarze, Puertorikaner, Chinesen und Mexiko-Amerikaner, vom Zugang zu den offiziellen Medien so gut wie ausgeschlossen, nutzten die nahe liegenden Häuserwände zum solidarischen Ausdruck ihres Protests, zur Organisation ihrer Interessen und zur kulturellen Identitätsfindung.“¹²⁹

So charakterisiert Horst Schmidt-Brümmer den Hintergrund, vor dem Graffiti – parallel zum *Mural Movement* – in den 1960er Jahren in den USA entstanden ist. Drei Punkte stehen dabei heraus: die (erzwungene) Alternativnutzung anstelle herkömmlicher Medien, die Nähe zwischen den Urhebern und ihrem Publikum sowie letztlich das Ziel, Protest und Identität auszudrücken.

Als aufstrebender Künstler Eingang ins Betriebssystem Kunst – und so ein Publikum – zu finden, kann äusserst schwierig sein. Vor dem praktischen Hintergrund fehlender Ausstellungsmöglichkeiten wird der öffentliche Grund rein pragmatisch auf Grund seiner Zugänglichkeit gewählt und als Resonanzraum für die eigene Kreativität genutzt. So erläutert die Künstlerin *Swoon* ihren Wechsel von der Kunstschule auf die Strasse:

„About 4 years ago I just lost all patience with art is a [sic] knew it. I was looking for something more raw and direct and open to interaction.“¹³⁰

Dies kann eher zufällig geschehen, aber auch als Teil einer bewussten Strategie, sich einen Namen zu machen, der schliesslich die bisher verschlossenen Türen zur institutionellen Welt öffnet; seit 2005 stellt *Swoon* ihre Werke wieder in Galerien und Museen aus. Dass eine derartige Strategie überhaupt als Erfolg versprechend erwägt wird, liegt an der immer grösseren Durchlässigkeit zwischen Strasse und *white cube*, die noch vor zehn Jahren kaum vorstellbar war.

Dies gilt besonders für Street Art und teilweise auch für Interventionen; Graffiti hingegen zielt, zumindest zu Beginn einer Laufbahn, kaum auf einen späteren Transfer in den Kunstkontext ab.

SENDUNGSBEWUSSTSEIN

Da keinerlei institutionalisierte Organisation oder Kuratierung erfolgt, handelt es sich bei Urban Art um ein demokratisches und niederschwellig nutzbares Medium, das geeignet ist, Fakten und persönliche Meinungen zu verbreiten ohne einer Zensur zu unterliegen.

129 Schmidt-Brümmer 1982, S. 8. Zu den Murals vgl. auch Matzinger 2003, S. 66-69.

130 Swoon, zit. nach C100 2006, S. 39.

Den Umstand, ohne äussere Kontrolle Inhalte zu verbreiten, betont auch der Urban Art Fotograf Matthew Smith:

„I think that's one of the great beauties of graffiti: it's public information, unedited and straight from the heart – something that never happens in the conventional mass media.“¹³¹

Eine bestimmte Thematik soll gesehen werden und der öffentliche Raum bietet ein potentiell riesiges Publikum, das dort aktiv angesprochen wird. Zudem beschränkt es sich nicht auf eine Gruppe an Interessierten, von denen zu erwarten ist, bereits weitgehend mit dem Standpunkt des Künstlers übereinzustimmen, was aber in der Praxis durch die selektive Wahrnehmung von Urban Art relativiert wird. Im Unterschied zum vorhergehenden Faktor, ist aber der Inhalt zentral, der durch künstlerische Mittel verbreitet werden soll.¹³² Dies kann für alle drei Kategorien gelten, wobei Graffiti tendenziell nicht mit einem spezifischen politischen Inhalt einhergeht.

IDEALISMUS

Kunst soll volksnah sein und nicht Luxusgut einer privilegierten Schicht. Folglich soll Kunst keine erwerb-, konservier- und handelbare Ware sein, sondern gratis für alle zur Verfügung gestellt werden. So wird aus der Anonymität Werke geschaffen, die nicht kommerziell verwertbar sind. Und diese sollen wiederum Nachahmer auffordern, ihre eigene Kreativität zu entfalten. Zusätzlich wird mit Urban Art oft die Vorstellung verbunden, die Welt zu verschönern und dies in die eigene Hand zu nehmen. Der Urban Artist Blek le Rat meint entsprechend: *„To me, art must serve a cause. Not a militant cause or political, but social.“¹³³*

Mit diesen Punkten verbunden sind auch der Tabubruch, die Überschreitung von Normen und der Ausbruch aus den festgesetzten Parametern der gesellschaftlichen Ordnung und die Ablehnung ästhetischer Autorität. Das Bild der Stadt wird nicht als gegeben erachtet, sondern als Raum für Experimente und Eingriffe. Sendungsbewusstsein und Idealismus streben beide nach gesellschaftlicher Veränderung und stehen unter der Bedingung, dass der öffentliche Raum dank partizipativer Gestaltung von seinen Nutzern konstituiert wird.

REIZ DES VERBOTENEN

Der Reiz des Verbotenen verspricht Adrenalin und Abenteuer. Zudem provoziert die Illegalität vergleichsweise starke Reaktionen, die auch ohne weitere Qualitäten funktionieren. Essentiell ist das Moment der Grenzüberschreitung. Die New Yorker Pionierin Lady Pink über die Gefühle, die sie mit Graffiti verbindet:

„Running from the cops and doing all of that; I thought I was too old to run from the cops, but it's just so much more fun, the excitement, the adrenalin rush, the adventure, there wasn't

131 Matthew Smith, zit. nach: Wright 2007, S. 51.

132 Vgl. dazu auch Kapitel 5.2. AKTIVISMUS: VON DER REBELLION ZUM SELL-OUT.

133 Zit. nach: Reiss 2007, in: jonreiss.com/2007/05/interview-with-blek-in-swindle-magazine/ (23.12.2011).

*anything like it, playing like cops and robbers. [...] You don't want people to love you, you want them to hate you. That's the whole purpose of it; you're breaking the law, you want to be a menace, you wanna make people angry. [...] It's just pure giving, no one is giving anything back, not approval, not money, nothing ... mostly hate. But that's the nature of graffiti.*¹³⁴

Der Nervenkitzel, unerkannt zu entkommen, mag auch als Erklärung gelten, weshalb ein Abschreckungseffekt durch drastischere Strafen kaum greift, wie eine Studie in Halle 2005 ergab.¹³⁵ Im weitgehend normierten Umfeld vieler Städte bietet Urban Art die Möglichkeit, Erfahrungen ausserhalb des Alltäglichen zu machen, mit einem Vergehen, bei dem *a priori* keine Personen verletzt werden. Der Sprayer Futura erzählt über seine Anfänge in New York:

*„[...] it wasn't like being a real criminal, it wasn't like stealing, kind like harmlessly breaking the law, so I was like, „cool!“*¹³⁶

Die Wendung vom harmlosen Gesetzesbruch als „cooler“ Tätigkeit zeigt sehr schön die Diskrepanz zwischen gleichzeitig angestrebter Übertretung und meist mangelndem Unrechtsbewusstsein.¹³⁷ Der dabei ausgelöste Kick lässt sich nur schwerlich substituieren und von aussen nicht einfach erklären: *„Meiner Meinung nach ist Sprühen eine Form der Sucht“*, kommentiert der Graffitiverantwortliche der Hamburger Hochbahn die Aktivitäten der Writer.¹³⁸

PRESTIGE

Man tut, was gerade alle tun und cool scheint. Sobald eine gewisse Popularität erreicht ist, beginnt eine Verselbständigung durch Nachahmer (sowie die sekundäre Verbreitung in der Dokumentation). Dies passt auch durchaus zur Metaphorik der Stadt als Spielplatz¹³⁹ mit eigenen Regeln und stellt wiederum die Frage, ob und inwiefern eine Kontinuität des Praktizierens wünschenswert wäre. Einerseits wird mangelnde Qualität oft mit unreflektierten Mitläufern und Anfängern in Verbindung gebracht, andererseits ist aufgrund des zwingend fehlenden institutionellen Angebots das Nachmachen wichtiger Anreiz, um überhaupt damit anzufangen.

Auch für bereits arrivierte Urban Artists stellt der Konkurrenzgedanke einen wichtigen Antrieb für bessere, grössere und weitere Werke dar. Insbesondere in der Graffitikultur

134 Lady Pink, zit. nach Matzinger 2003, Interview (Queens, 17.08.2001) Insert.

135 *„Die Untersuchung der abschreckenden Wirkung einer Erhöhung der Sanktionshärte, gestellt in Form einer Einstellungsfrage, wird mehrheitlich entkräftet.“* Firlus/Schindel 2006, S. 13; die Belegkraft der Studie ist jedoch gering, da aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft der Sprayer, nur wenige Personen teilgenommen haben.

136 Futura, zit. nach Matzinger 2003, Interview (Brooklyn, 31.08.2001) Insert.

137 Ursprünglich gehörte zu den Ansprüchen von Graffiti, unterprivilegierte Jugendliche vor schwereren Straftaten zu bewahren durch die Möglichkeit, sich kreativ auszudrücken.

138 Joachim Häger, zit. nach: van Treeck/Wiese 1996, S. 93; zu Graffiti als Sucht siehe auch Lewisohn 2008, S. 45ff.

139 Siehe auch Kapitel 4.6. SPIEL UND ÜBUNG.

nimmt der Wettbewerb untereinander – und meist zugleich auch gegen die Ordnungsmacht – einen zentralen Stellenwert ein: „*Fame is the name of the game.*“¹⁴⁰

In beiden Fällen geht es darum, durch die eigene Leistung bei einer breit oder enger gefassten Zielgruppe Prestige zu erlangen, oder, mit Pierre Bourdieu gesprochen, *symbolisches Kapital* anzuhäufen.¹⁴¹ Das Spektrum der individuell relevanten Reaktionen ist gross: Es reicht von Lob und Anerkennung durch Gleichgesinnte über glückliche oder erregte Passanten bis hin zur Medienresonanz.

KONTEXT

Der künstlerische Anspruch eines Werkes lässt sich nur in der Rezeptionssituation des öffentlichen Raumes umsetzen. Sei es, dass die Interaktion mit dem Publikum gesucht wird, sei es, dass Themen behandelt werden, die im geschützten Raum *intra muros* nicht dieselbe Wirkung entfalten. Dies kann für alle Formen von Urban Art gelten. Der Urban Artist Sam 3 spricht nicht mehr vom einzelnen Werk, sondern einer gesamthaften Erfahrung des öffentlichen Raumes:

*„It's better to say that graffiti [hier: Urban Art; RJ] is a tactic of experiencing the public sphere. That space needs to be reclaimed in whatever way is possible. In order for space to be really public, it has to pass through many individual filters.“*¹⁴²

Rezeption und Produktion sind von den Bedingungen der Öffentlichkeit geprägt und wirken auf sie zurück – erst durch diese wechselseitige Auseinandersetzung mit individuellen Perspektiven wird das Gemeinsame vollumfänglich konstituiert.

EIGENMACHT UND OPPORTUNISMUS

Ein Kernelement von Urban Art ist die Selbstlegitimation der Künstler. Die eigenmächtige Entscheidung Kunst zu schaffen, ist Anlass für Kritik und Lob. Je nach Perspektive gelten die Beachtung von Regeln und Gesetzen und die Rücksicht auf fremdes Eigentum mehr oder eben die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks.

*„Sie geniessen da die Freiheit von allem socialen Zwang, sie halten sich in der Wildniss schadlos für die Spannung, welche eine lange Einschliessung und Einfriedung in den Frieden der Gemeinschaft giebt, [...] ist das Raubthier, die prachtvolle nach Beute und Sieg lüstern schweifende blonde Bestie nicht zu verkennen; es bedarf für diesen verborgenen Grund von Zeit zu Zeit der Entladung, das Thier muß wieder heraus, muss wieder in die Wildnis zurück.“*¹⁴³

Die Beschreibung von Friedrich Nietzsches Raubtieren lässt sich über hundert Jahre später erstaunlich passend über jene der Urban Artists legen: Ungezähmt sind sie im Grossstadtdschungel unterwegs und handeln dabei nach ihrem Gutdünken, hinterlassen

140 Lewisohn 2008, S. 43; zu Fame und Writing siehe Zolle 2009.

141 Zolle 2009, S. 64-90; Reineke 2007, S. 127-132.

142 SAM 3, zit nach Martin 2010, S. 69.

143 Aus *Genealogie der Moral* (1887), Nietzsche 2002, S. 274f.

ihre Markierungen, um eigenen oder gesellschaftlichen Spannungen Ausdruck zu verleihen, und prägen so die Umwelt der „Heerdentiere“. Fast schon triebhaft erscheint dabei das Bedürfnis, die Einfriedung der Normen zu verlassen und zugleich wird die Lust an der Freiheit sichtbar.

Im Gegensatz zu den vom Philosophen dargestellten Bestien beanspruchen die Urban Artists durchaus ein soziales Gespür; doch auch die Bereitwilligkeit, die geltenden Konventionen zu überschreiten, um aus einer unnatürlich befriedeten Gemeinschaft auszubrechen, lässt sich nicht abstreiten. Gerade diese Spannung macht Urban Art zu einem reizvollen Gebiet – und zu einem fragilen Konstrukt. Urban Art befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen rebellischem Idealismus, individualistischer Rücksichtslosigkeit und opportunistischem Kunstschaffen.

Urban Artists sind zugleich Enthusiasten, die einer Passion folgen, und Opportunisten: Im besten Sinn des Wortes handelt es sich um Personen, die sich Gelegenheiten, Lücken und Nischen zu Nutze machen. Diese Wechselhaftigkeit zwischen idealistischem und pragmatischem Vorgehen ist die Grundlage ihrer Heterogenität und Wandlungsfähigkeit, was sich nicht nur im Umgang mit Stadtraum, Techniken und Inhalten zeigt, sondern auch im Verhältnis zum kapitalistischen System, das in unterschiedlichen Allianzen zwischen Rebellion und Komplizenschaft changiert. Die Experimentierlust der Urban Artists wird durch äussere Umstände und subkulturelle Codes eingeschränkt, ohne rigide an sie gebunden zu sein. Die Überschreitung tradierter Normen und festgesetzter Grenzen und Erwartungen gehört daher zu ihren wichtigsten Strategien.

3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN

Öffentliches wie privates Eigentum wird verändert, zweckentfremdet oder zerstört im Versuch, auf sich oder die eigenen Anliegen aufmerksam zu machen und im gemeinsam geteilten Raum die Stimme zu erheben. Einige zentrale Aspekte zum öffentlichen Raum als Standort und Konfliktfeld, in dem sich Urban Art äussert, werden im Folgenden umrissen. Urban Art ist also Teil einer Auseinandersetzung um öffentliche Räume – darum, wer sie kontrolliert, wie sie genutzt werden und welchen Handlungsspielraum sie bieten.¹⁴⁴

„Thus art and politics are connected at least in one fundamental respect: both are areas in which a struggle for recognition is being waged. [...] What is at stake here is not merely that a certain desire be satisfied but that it also be recognized as socially legitimate.“¹⁴⁵

Der Kunstwissenschaftler Boris Groys beschreibt in seinem Essay *Art at War* eine Gemeinsamkeit von Kunst und Politik in ihrem Kampf um Anerkennung. Fragen hinsichtlich der Anerkennung und der sozialen Legitimität von Urban Art führen zum Kern

144 Lewisohn 2008, S. 104.

145 Groys 2008, S. 274.

einer Debatte über die Befriedigung des individuellen Ausdruckswillens, die Funktion von Kunst und ihre Regulierung im öffentlichen Raum.¹⁴⁶ Der Zürcher Stadtrat Martin Waser beschreibt als Kernelement aller Kunst im öffentlichen Raum die Unausweichbarkeit, die sowohl Stärke als auch Schwierigkeit sein kann:

*„Ob ein Werk drinnen oder draussen steht, ist nicht einerlei. Museen kann man verlassen oder gar nicht erst betreten. Doch im öffentlichen Raum gibt es kein Entweichen.“*¹⁴⁷

WEM GEHÖRT DIE STADT?

Der öffentliche Raum ist ein gesellschaftliches Konstrukt, das in enger Verbindung zu konkreten Orten steht, an denen alle dieselben Rechte haben. Je mehr Menschen aufeinander treffen, desto dichter wird dort die Öffentlichkeit, die aus einer Art Reibung zwischen den unterschiedlichen Ansichten entsteht, die zwangsläufig aufeinander prallen, wie der Soziologe Oliver Marchart vorschlägt:

*„Wenn Öffentlichkeit nicht immer schon da ist, dann muss sie immer erst und immer aufs Neue hergestellt werden. Mein Vorschlag lautet nun, dass diese Herstellung von Öffentlichkeit im Moment konfliktueller Auseinandersetzung geschieht.“*¹⁴⁸

Um diese Konflikte abzuschwächen, existieren gesetzliche und soziale Regulationen, wie dass Hauseigentümer alleine über ihre Aussenwände bestimmen können oder visuelle Äusserungen entweder bezahlt oder zumindest offiziell abgesegnet werden müssen. Je geordneter ein bestimmter Ort ist, umso weniger Konflikte zwischen den Nutzern dieses Raums entstehen – was letztlich einer Abschwächung ihrer Öffentlichkeit entsprechen würde.¹⁴⁹

Die ästhetische Autorität der Machthaber über das Stadtbild wird durch Urban Art in Frage gestellt.¹⁵⁰ Die Möglichkeit, den öffentlichen Raum nach eigenem Gutdünken zu gestalten, bedeutet also zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit Macht – beziehungsweise Auflehnung gegen herrschende Gesetze und Verbote, Zensur und Strafe. Die Soziologen Tobias Goecke und Marcus Heise bringen diesen Konflikt auf den Punkt:

„Durch das meist ohne Genehmigung der Eigentümer angebrachte Graffiti wird nicht nur

146 Bezüglich offizieller Kunst im öffentlichen Raum schreibt Marius Babias: *„Zugespitzt könnte man formulieren, dass Kunst im öffentlichen Raum stets die herrschende Ideologie aktiv mit konstruiert hat [...] Skulpturen, Denkmäler und Gedenkstätten lassen sich in einem Konzept der politischen Repräsentation fassen und daraufhin untersuchen, wie sie in die Systeme von Herrschaft und Subordination eingebunden sind.“* Babias 2005, S. 1; zur Einführung siehe Butin 2002, S. 149-155.

147 Waser 2007, S. 5.

148 Marchart 2007, S. 239.

149 *„Practical as well as symbolic designs are experimented with, constantly tweaked and minutely adjusted, like a logo, or an instrument of torture, city space is quietly altered to maximize its control and circulation.“* Norman 2005, S. 35.

150 Vgl. auch Ullrich 2009, S. 14.

*das Eigentumsrecht übertreten, sondern auch das ästhetische Idealbild der Autoritäten einer sauberen, geordneten und kontrollierten Umgebung gestört.*¹⁵¹

Die Umsetzung eines *autoritären Idealbildes* umfasst bestärkende (zum Beispiel Kunst im öffentlichen Raum; Gestaltung von Gebäuden, Plätzen und Strassen) wie negierende Mittel (insbesondere Verbote und Reglementierungen). Aus der lokalen Konfrontation zwischen offizieller und eigenmächtiger Besetzung des öffentlichen Raumes ergibt sich ein beständiges Ringen vielfältiger Kräfte.

Zeitgenössische Kunstprojekte im öffentlichen Raum haben dabei oft einen schweren Stand, wie hier in Zürich die Ablehnung von Sol LeWitts *Cube* (1985)¹⁵² oder die aktuellen Debatten um Realisierung und Standorte von *Nagelhaus* (2010), *Hafenkran* (2009-) oder *Fanfare* (1968) gezeigt haben.¹⁵³ Als mögliche Ursache nennt Martin Warnke die Erwartungshaltung des Publikums, dass Kunstwerke klar als solche zu erkennen sein sollten:

„Die Voraussetzung für einen solchen öffentlichen Einsatz [von Kunst; RJ] war die weitgehende Konventionalisierung der ästhetischen Mittel. Die Sprache der Bilder und Denkmäler musste allgemein verständlich sein, wenn sie für allgemeine Belange wirken sollten. [...] es war undenkbar, dass der öffentliche Raum je mit einer subjektiven, allein vom Künstler verantworteten Kunst bestückt sein könnte.“¹⁵⁴

Gewichtige Marmorskulpturen und sauber gegossene Bronzestatuen auf ihren Sockeln bringen somit die idealen Voraussetzungen mit sich, um als Kunst akzeptiert zu werden, während andere Formen als abgehobene Selbstverwirklichung zurückgewiesen werden.¹⁵⁵

BROKEN-WINDOW-THEORY

Ein theoretisches Modell, das oft zur Rechtfertigung verstärkter Repression herangezogen wird, ist die *broken-window-theory*. Die kriminalistische Theorie besagt, dass Orte, an denen ein zerbrochenes Fenster (oder andere Risse im makellosen Ortsbild) nicht umgehend repariert wird, bald grössere Verbrechen anziehen und zusehends verwahrlosen. Sie basiert auf einem Artikel von George Kelling und James Wilson:

„We suggest that ‘untended’ behavior also leads to the breakdown of community controls. A stable neighborhood of families who care for their homes, mind each other’s children, and confidently frown on unwanted intruders can change, in a few years or even a few months, to an inhospitable and frightening jungle. A piece of property is abandoned, weeds grow up, a window

151 Goecke / Heise 2006, S. 29.

152 Siehe Tschumi 2002, in: www.stadtkunst.ch/0/5/10/ (14.12.2011).

153 Siehe AG KiöR 2011.

154 Warnke 1989, S. 224f.

155 Vgl. auch Gamboni 1998, S. 298-305.

*is smashed. [...] many residents will think that crime, especially violent crime, is on the rise, and they will modify their behavior accordingly.*¹⁵⁶

Das kaputte Fenster diene als Symbol dafür, dass die Anwohner bei Problemen wegschauen und ihrer Umgebung keine Sorge tragen.¹⁵⁷ Daraus resultiert die Forderung, auch kleine Vergehen hart zu bestrafen, um den Anfängen zu wehren, und so auch schlimmere Straftaten präventiv verhindern zu können. Es geht also darum, zu demonstrieren, dass jegliches Vergehen verfolgt wird und Urban Art stellt eine weithin sichtbare Form der Kleinkriminalität dar, die es gemäss diesem Ansatz zu unterbinden gilt. Wie sinnvoll dieses Vorgehen ist, ist umstritten; primär wird kritisiert, dass der Zusammenhang zwischen nicht reparierten Fenstern und steigender Kriminalität als kausal und nicht als Korrelation gewertet wird.¹⁵⁸

Urban Art Star Banksy präsentierte in seiner Publikation *Wall and Piece* eine (womöglich fingierte) umgekehrte Sichtweise auf die *broken window theory*: „*Your graffiti's are undoubtedly part of what makes these wankers think our area is cool,*“¹⁵⁹ lautet der Text einer E-mail, die er erhalten haben will. Urban Art wird hier als Zeichen eines spannenden, lebendigen Quartiers und Vorbote eines kommenden Aufschwungs gewertet, welche die Attraktivität einer Wohngegend steigern und entsprechende Preiserhöhungen bewirken. Abgesehen von der ironischen Brechung der Ausgangsthese kann „*your graffiti's*“ aber auch als Bezug auf die Differenz zwischen *Tag* und *Stencil* und den unterschiedlichen Reaktionen, die sie hervorrufen, gelesen werden.

3.3. ZWISCHEN AUTONOMIE UND AUTARKIE

Unter dem Stichwort Autonomie werden im Bereich der Kunst ganz unterschiedliche Formen der Selbstständigkeit, Unabhängigkeit oder der *Freiheit von etwas* vereint – im weitesten Sinn handelt Autonomie also von einem regel- und referenzfreien Raum. In Bezug auf Urban Art erlangen diese Aspekte durch die ihr inhärenten Rahmenbedingungen von der Produktion bis zur Rezeption neue Bedeutung; gerade die dem ursprünglichen Wortsinn am nächsten liegende Konnotation der Eigengesetzlichkeit passt ausgezeichnet in den Kontext von Urban Art. Diese unterschiedlichen Deutungsweisen werden hier über Urban

156 Kelling/Wilson 1982. Die *broken-window-theory* war auch ein wichtiger Pfeiler für die Begründung der *zero tolerance* Strategie des New Yorker Bürgermeisters Rudy Giuliani; siehe Danysz 2009, S. 160f.

157 Entsprechend zeigt das Cover von *Trespass – A History of Uncomissioned Urban Art* (2010) Gordon Matta-Clarks *Window Blowout* (1976), für das er die Scheiben eines verlassenem Hauses durchschossen hatte.

158 Die Versuchsreihen einer Studie der Universität Groeningen bestätigten jedoch die Theorie: „*The mere presence of graffiti more than doubled the number of people littering and stealing.*“ Keizer 2008.

159 Banksy 2005, ohne Seite.

Art gelegt, um Deckungsgleichheit oder Differenz zur Kunst *intra muros* nachzeichnen zu können.

SELBSTBESTIMMUNG

Eine traditionelle Funktion des Autonomie-Begriffs im Kunstbereich ist es, die Unabhängigkeit von Künstler und Werken gegenüber äusseren Einflüssen zu postulieren oder wie Volker Plagemann zusammenfasst:

*„Aus dem Streben der Kunst nach Musealität hat die Moderne schliesslich den Autonomieanspruch der Kunst entwickelt – der Anspruch auf Autonomie gegenüber dem Auftraggeber und seinem Auftrag, auf Autonomie gegenüber dem Streben nach Marktabsatz, auf Autonomie gegenüber allen ausserkünstlerischen Zwecken, es sei denn, sie entsprächen der künstlerischen Zielsetzung.“*¹⁶⁰

Autonomie bezeichnet also eine Sphäre von Dingen, die nicht weiter begründungsbedürftig sind und grundsätzlich ausserhalb der Vereinnahmung für politische Zwecke und der Rücksicht auf ökonomische Zwänge stattfinden.¹⁶¹ Der Künstler ist alleiniger Schöpfer seines Werks und beugt sich als solcher nur den Regeln, die er sich selbst auferlegt.

Diese Punkte sind bei Urban Art weitgehend gewährleistet angesichts der Eigeninitiative als Ausgangspunkt und der unentgeltlichen Distribution als Zielsetzung. Durch die (zumindest theoretische) Irrelevanz von Markt und Museum ist sie in diesem Sinne autonom, da weder über die Vergabe von Aufträgen noch den Zugang zu Ausstellungsräumen eine fremdbestimmte Kontrollfunktion ausgeübt werden kann.¹⁶² Die meisten Urban Artists betonen folglich, dass der Grad ihrer Selbstbestimmung von derartigen Faktoren nicht beeinträchtigt wird.¹⁶³ Fraglich bleibt, inwiefern Urban Art frei von grundlegenden Annahmen des künstlerischen Bereichs, wie der Vorstellung einer sich stetig verändernden und weiter entwickelnden Kunstgeschichte, bestehen kann.

Umgekehrt existiert mit der juristischen Situation,¹⁶⁴ das heisst der Illegalität von Urban Art, auch ein essentielles Element der Fremdbestimmung, das sowohl Feindbild und Einschränkung wie auch kreative Reibungsfläche zugleich darstellt.

ISOLATION

Der Künstler Daniel Buren hält in seinen Ausführungen zu Kunst in den Strassen einer derartigen Sichtweise weitgehender Autonomie von Kunst im öffentlichen Raum entgegen:

160 Plagemann 1989, S. 10.

161 Siehe auch Diedrichsen 2011, S. 281.

162 „The majority of my interventions are autonomous, which implies that they, generally speaking, aren't legal.“ SpY, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 339.

163 Vgl. dazu auch die Kapitel 5.3. WERBUNG: ENGSTER FREUND UND ÄRGSTER FEIND und 5.4. KUNST: VON DER ÜBERSCHREITUNG INS SYSTEM.

164 Vgl. zur juristischen Situation in Zürich Kapitel 6.2. RECHT UND ORDNUNG.

*„Kein Werk ist autonom. [...] In meinen Augen liegt gerade einer der Vorzüge des öffentlichen Raums darin, den Irrtum von der Autonomie des in ihm gezeigten Werkes zu zerstören. Wenn es mit der Isolation des Werkes vorbei ist, muss man die Heterogenität eines Ensembles akzeptieren.“*¹⁶⁵

Dies steht nicht im Widerspruch zur oben aufgeführten Selbstbestimmtheit, sondern lenkt den Fokus vielmehr auf die Rezeptionsbedingungen von Kunst. Der Kunsthistoriker Martin Warnke spricht in diesem Zusammenhang von der zunehmenden *Beziehungsfreiheit* der Kunst im musealen Raum; diese ist im Aussenraum aufgrund der Erwartungen der Öffentlichkeit an Verständlichkeit nicht gewährleistet.¹⁶⁶

Im *white cube* werden äussere Einflüsse visueller wie referenzieller Natur möglichst minimiert; die mobilen Kunstwerke werden in einem neutralen Raum so platziert, dass der jeweilige Bildraum nicht von Nebeneinflüssen tangiert wird. Dies erzeugt die von Buren kritisierte Isolation, die bei Urban Art Werken in dieser Form nicht existieren kann. Architektonische Umgebung, Werbung und weitere Werke verschmelzen zu einem Ensemble, dessen einzelne Elemente sich zwar identifizieren, aber nicht isolieren lassen.

PALIMPSESTE

Die Prozesse der Reinigung und des Neuauftrags sowie fließende Übergänge zwischen unterschiedlichen Werken entsprechen eher den Produktions- wie Rezeptionsbedingungen im öffentlichen Raum als die Isolation. Oft sammeln sich Urban Art-Werke an einem bestimmten Ort, sei es wegen seiner prominenten Lage, sei es auf Grund des Umstandes, dass sie nicht gleich wieder entfernt werden – so dass mit der Zeit eigentliche Gesamtkunstwerke sich überlappenden Bilder entstehen. Die Schichten und Strukturen einer solchen Wand sind ein Sinnbild der verstrichenen Zeit, wie auch der Interaktion zwischen einzelnen Künstlern. Die ungewollten oder bewussten Bezüge untereinander lassen sich als besondere Form ästhetischer Kommunikation und Interaktion lesen.¹⁶⁷ Zugleich erzeugt diese Heterogenität eine Schwierigkeit für das Verständnis, da mit der exponierten Präsentation im Innenraum auch eine Hilfestellung bei der Interpretation des Gesehenen einhergeht. Reineke umschreibt diese Bedingungen folgendermassen:

*„Kein Aussenstehender kann [...] einem Werk ansehen, wie lange es sich schon an dieser Stelle befindet, wer es warum angebracht hat und welche anderen Arbeiten von der gleichen Person stammen.“*¹⁶⁸

Im öffentlichen Raum fehlen also wesentliche Anhaltspunkte für die Deutung und Einordnung eines Werks.

165 Buren 1997, S. 502.

166 Vgl. Warnke 1989, S. 223.

167 Eine Arbeit des britischen Künstlers Banksy verdeutlicht diesen Umstand in besonderer Weise: Mit einem offiziell anmutenden Stencil kennzeichnet er eine Stelle als legale Graffiti-Wand; innert weniger Tage ist diese unter den Tags kaum noch zu erkennen. Banksy 2005, ohne Seite.

168 Reineke 2007, S. 110.

AUTARKIE

Urban Art muss *extra muros* quasi zwangsläufig *autark* (selbstgenügsam) funktionieren, in dem besonderen Sinn, dass die Werke grundsätzlich selbsterklärend sein müssen. Sofern sie anonym ausgeführt und dann sich selbst überlassen werden, fehlt ihnen ein vermittelnder Kommentar, Kontext oder eine Person, wie sie innerhalb des Kunstsystems üblich sind. Ob der Künstler im Atelier, Kuratoren und Museumspädagogen in der Ausstellung oder Galeristinnen und Sammlerinnen im halböffentlichen Raum, immer ist jemand präsent, der zumindest die Hintergründe eines bestimmten Werkes erläutern kann. Zentrale Anhaltspunkte sind die Kenntnisse der Kunstgeschichte einerseits und der Biographie des Künstlers andererseits, die zusammengekommen ein Referenzsystem für die Verortung von Kunst bilden.

Ohne eine vermittelnde Institution, welche die Deutungshoheit inne hat, erhöht sich die Gefahr der Vereinnahmung und von Missverständnissen. Im öffentlichen Raum fehlt also gewissermaßen der Schutz nicht nur im kontextuellen, sondern auch in einem ganz praktischen Sinn.

3.4. FLÜCHTIGE WERKE

In den Strassen angebrachte Werke bleiben selten lange bestehen, da sie unterschiedlichen Einflüssen wie Witterung, Reinigungskräften und konkurrierenden Urban Artists ausgesetzt sind. In Entsprechung zu ihrer vorhersehbaren Vergänglichkeit sind die dafür eingesetzten Materialien meist günstig und simpel wie Farbe, Papier oder gefundene Gegenstände. Es entstehen innert kurzer Zeit immer neue Arbeiten, was an neuralgischen Punkten zu überlagernden Schichten führen kann, bei denen einzelne Arbeiten ineinander übergehen.

VERGÄNGLICHKEIT

„Jede Street Art ist vergänglich; früher oder später ändert alles, was die Welt bereithält, seinen Zustand. Street Art zelebriert diese Tatsache.“¹⁶⁹

Den Werken ist angesichts der Ordnungs- und Sauberkeitsbestrebungen von Seiten der Behörden und breiter Gesellschaftsschichten oft nur eine kurze Sichtbarkeit beschieden, zudem sind sie der Witterung, konkurrierenden Künstlern, sammelfreudigen Fans oder einfach Passanten ausgesetzt – Urban Art ist wesentlich ephemere. Ihr zeitliches Wesen schlägt sich also in diesem inhärenten materiellen Transformationsprozess eines Werkes nieder; die Kunstwissenschaftlerin Heike Derwanz bezeichnet dies als Vanitas-Motiv unter umgekehrten Vorzeichen.¹⁷⁰ Statt permanent haltbare Vergänglichkeitssymbole zu malen,

¹⁶⁹ Schmidt 2009, S. 80.

¹⁷⁰ Derwanz 2009, S. 57.

zerfallen hier die Bildträger selbst – der Zahn der Zeit ist unausweichlich, denn die Strasse kennt keine Konservatoren.

Dieses Bewusstsein, nicht für die Ewigkeit, sondern den Moment zu produzieren, stellt einerseits einen besonderen Reiz dar, dessen zugespitzte Konsequenz mit einer Verweigerung des Warencharakters von Kunst einhergeht, der aber zugleich zur Schnellebigkeit unserer Zeit passt. Urban Artist Boxi erzählt von der Schönheit loszulassen, wenn er spürt, „*dass es einfach Zeit ist, meine Arbeiten aus dem Atelier zu holen und es drauf ankommen zu lassen. Etwas draussen mit der Zeit verfallen zu sehen, bestätigt die eigene Existenz.*“¹⁷¹

Dass nicht für die Ewigkeit produziert wird, beeinflusst Form wie Inhalt: Ein originales Urban Art Werk ist nicht darauf angelegt, Gegenstand langjähriger Exegesen zu sein, sondern vielmehr in einem kurzen Augenblick aufzuscheinen und über kurz oder lang nur noch als Erinnerung zu bestehen. Entsprechend zählt das singuläre Meisterwerk weniger als die kontinuierliche Präsenz und Fortsetzung der Arbeit, die diese Erinnerung wach halten.¹⁷²

IMMOBILITÄT

Ein weiterer Gegensatz zu den beständigen Bildern der Kunstwelt, die in neutralen Ausstellungsräumen rund um die Welt präsentiert werden, ist eine grundsätzliche Ortsgebundenheit: Einmal ausgeführt, ist Urban Art immobil. In der Praxis bedeutet dies, dass entweder die Farbe direkt auf Wand, Boden oder Stadtmobiliar aufgetragen wird oder, wie bei Stickern, der Bildträger möglichst schwer ablösbar aufgeklebt wird.¹⁷³ Auch wenn dies nicht für alle Techniken gleichermassen gilt, verschmilzt Urban Art meist mit den vorgegebenen Formen ihrer Umgebung.¹⁷⁴

Die Platzierung eines Werkes ist ein endgültiger Akt; jede nachträgliche Veränderung stellt die Unversehrtheit des Werkes in Frage, da Auswahl von und Anbringen in einem spezifischen Kontext dem Kurationsprozess nicht nachgestellt, sondern inhärente Bestandteile davon sind. Damit entzieht sich Urban Art den üblichen Verwertungsstrategien des Kunstmarktes.¹⁷⁵

In Extremfällen führt die Unbeweglichkeit der Originale dazu, dass Sprayereien mit Anti-Graffiti-Schutzfarbe versehen werden, um sie zu konservieren,¹⁷⁶ oder ganze

171 Boxi 2006, S. 66.

172 Siehe dazu auch Kapitel 10.1. KRITERIEN.

173 Ein Beispiel dafür ist Space Invader, dessen Werke, die an die Pixelgrafik des Computerspiels Space Invader angelehnt sind, aus farbigen Mosaiksteinen bestehen, die geklebt oder gar zementiert werden und somit zu den langlebigsten Arbeiten im Bereich der Urban Art gehören; www.space-invaders.com (22.12.2011); Danysz 2009, S. 295, 348-353.

174 Vgl. auch Interview mit Loomit (München, 15.12.2001) Matzinger 2003, Insert.

175 Lüken 2009, S. 61.

176 Z.B. Undine (1978) von Harald Naegli am Deutschen Seminar der Universität Zürich.

Wände herausgerissen werden, um sie in den Kunstmarkt einbringen zu können.¹⁷⁷ Der ironische Unterton, beziehungsweise der gewalttätige Eingriff, der bei derartigen Aktionen mitschwingt, verweist darauf, dass es sich kaum um ideale Lösungen handelt, um die Probleme anzugehen, die bei der Übertragung der Erwartungshaltung gegenüber Kunstwerken *intra muros* auf Urban Art entstehen. Diesem Verständnis folgend kann Urban Art dokumentiert, aber nicht mit Sicherheit geschützt werden. Soll ein Werk original bestehen bleiben, muss es auch vor Ort bleiben; sein Schutz beschränkt sich dann auf den Verzicht, es aktiv zu beseitigen.¹⁷⁸

3.5. BERÜHMT WERDEN OHNE NAMEN

Urban Artists überhaupt aufzuspüren, ist nicht immer einfach – Illegalität und Auffindbarkeit passen nur schlecht zusammen. Die wichtigste Strategie, um sich vor dem Zugriff des Gesetzes zu schützen, ist es, die eigene Identität zu verhüllen. Vollständige Anonymität ist dabei nur eine Möglichkeit: So existiert ein Kontinuum vom absolut anonymen Einzelwerk über wiedererkennbare Arbeiten von namenlos Tätigen bis zum Gebrauch von Pseudonymen und letztlich Künstlern, die sich vor oder nach der Umsetzung zu einem bestimmten Werk bekennen. Damit sind auch ganz unterschiedliche Strategien vom Unerkannt-Bleiben über die Bekanntheit in einer bestimmten Szene bis zu weltweiter Berühmtheit verbunden.

FREIHEIT

Der Umstand für sein Tun nicht belangt werden zu können, verspricht Freiheit auch abseits von Gesetzeskonflikten. Die New Yorker Graffiti-Pionierin Lady Pink sieht in der Anonymität einen grundlegenden Vorteil:

„*You can paint whatever you want because you're anonymous, no one is gonna know who did it.*“¹⁷⁹

Das Unerkannt-sein verheißt Unabhängigkeit; der Schutz der Anonymität ermöglicht, sich unbeschwert zu äussern, ohne dass Form oder Inhalt auf einen zurückfallen, erleichtert es zu experimentieren und kritisieren. Zugleich schafft ein Pseudonym eine neue Identität, deren besondere Bedeutung die Galeristin Magda Danysz hervorstreicht: „*Claiming their name is a writer's only actual right.*“¹⁸⁰

177 So beschreibt der Artikel *Banksy fans move an entire wall - to save his work from, er, graffiti artists* eben diesen Vorgang anlässlich des Abtransports einer drei Tonnen schweren Mauer aus Südlondon; Gregory 2009; in: www.dailymail.co.uk/news/article-1231758/Banksy-fans-entire-wall--save-work-er-graffiti-artists.html (22.12.2011).

178 Seine subjektive Qualität dient zudem als Schutz vor der ‚Überarbeitung‘ durch andere Urban Artists.

179 Zit. nach Matzinger 2003, Interview (Queens, 17.08.2001) Insert.

180 Danysz 2009, S. 47; diese Beanspruchung funktioniert natürlich primär szeneintern - gegen aussen dominiert eher die Verleugnung.

Die Doppelidentität eines Pseudonyms beinhaltet ein eskapistisches Element, also die Möglichkeit neben dem alltäglichen Leben Status zu erlangen, Abenteuer zu erleben oder sich zu verwirklichen. Hier klingt der Topos des maskierten Rächers an, der unerkannt auszieht und um den sich Geschichten und Legenden ranken. Zudem bewirkt eine unbekannte Identität eine klare Unterscheidung zwischen innen und aussen, zwischen jenen, die um das Geheimnis wissen und allen anderen. Noch stärker, als dies in der Kunstwelt sowieso geschieht, werden bei Urban Art Anekdoten und Hörensagen zu Informationsquellen, die den Status des Künstlers festigen.¹⁸¹

Das wirkt zunächst verlockend; ein solches Doppelleben kann aber auch Auslöser für Krisen sein, wie Brad Downey ausführt, der unter seinem echten Namen arbeitet, „*I still feel it's one of the best decisions I ever made. I see many of my friends having identity crises now that they're older.*“¹⁸²

Ein entscheidender Punkt im Umgang mit der künstlerischen Identität ist sicherlich der Eintritt in die Kunstwelt – zwar gibt es Beispiele wie Banksy, die erfolgreich ihr Pseudonym gewahrt haben, meist gestaltet sich dies jedoch zusehends schwieriger und geht mit Nachteilen einher, wie den eigenen Vernissagen fern zu bleiben oder die Nutzung der eigenen Bildrechte nicht wahrnehmen zu können.

FEHLENDE VERMITTLUNG

Auch Werktitel, Entstehungsjahr oder technische Daten fehlen in den meisten Fällen. Die für die Kunstgeschichte traditionell wichtige Zuschreibung der Autorenschaft ist folglich oft prekär oder gar unmöglich. Wie bereits gezeigt heisst dies weiter, dass die Vermittlung von Hintergrundinformationen stark erschwert ist, so dass Werke selbsterklärend sein müssen, wenn sie sich nicht an ein reines Insiderpublikum wenden wollen.

Auch die oft zu beobachtende Anonymität der Künstler trägt zum temporären Charakter von Urban Art bei, widersetzen sie sich doch so bewusst einer kanonischen Konservierung. Dadurch verstärkt sich der vergängliche Charakter der Werke zusätzlich, schliesslich ist die Gefahr, der Vergessenheit anheim zu fallen, für einen unbekannten Urheber erheblich. Handkehrum betont diese Haltung das Hier und Jetzt wie auch die Ablehnung, persönliche Bekanntheit zu erlangen: Besonders die bei einem Namen immer mitschwingende Vergangenheit, der Person wie auch ihrer früheren Werke, entzieht sich der Wahrnehmung der Rezipienten. In dieser reinen Form reduziert sich die Rezeption auf die Beziehung zwischen Betrachter und Objekt.

181 Bestes Beispiel ist einmal mehr Banksy: „*No single living artist has created as many myths, rumours and legends as Banksy. In his home town of Bristol, almost everyone seems to have a Banksy story.*“ Leverton 2011, ohne Seite.

182 Brad Downey, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 336.

Philipp Meier, Co-Direktor des Cabaret Voltaire, sieht darin auch den Grund für die akademische Zurückhaltung bezüglich Urban Art, da sich der Experte exponieren muss und nicht auf die relative Sicherheit einer Einordnung anhand der Karriere verlassen kann:

*„Es bestehen eingeschliffene Muster, wie museale Kunst intellektuell rezipiert wird. Der hyper-aktive Kontext einer Stadt besteht jedoch aus rhetorischem Glätteis und soziologischen Falltüren.“*¹⁸³

Glätteis und Falltüren sind eine Anspielung auf die Lobpreisung, welche die Bilder des Schimpansen *Congo* bei Kritikern hervorriefen, und der anschliessenden Ernüchterung, als die Identität des ‚Künstlers‘ gelüftet wurde. Wer sich also mit anonymen Werken auseinandersetzt, ist vor derartigen Täuschungen nicht gefeit.

Vollständige Anonymität bedeutet, dass allein das Werk und sein Kontext betrachtet werden können, ohne es vor dem Hintergrund einer individuellen Karriere bewerten zu können:

*„When critics write about street artists [hier: urban artists; RJ] who work anonymously, they usually have only the work to discuss, since the personal element of the artist's character is removed.“*¹⁸⁴

Gemäss der Dissertation von Gabriele Matzinger wächst die Bedeutung der Urheberschaft denn auch bei mobilen Werken, die darauf angelegt sind, in einem neutralen Umfeld zu wirken.¹⁸⁵ In diesem Sinne liefert nicht mehr der Künstler anhand seines Werdegangs und Gesamtwerkes sondern die Platzierung und Umgebung den Kontext, in den ein Werk eingebettet ist.

Dies gilt vornehmlich für unbekannte Urban Artists, da nur wenige sich dem Bekanntwerden durch absolute Anonymität verweigern. Ansonsten mag der Zugang zu Informationen durch Pseudonyme erschwert oder exklusiver sein, entwickelt sich aber letztlich in dieselbe Richtung des Künstlers, der als Person für sein Schaffen einsteht.

EXKURS: KUNST ALS ANSCHLAG

Die Kombination von Selbstbestimmung und Heimlichkeit erzeugt einen aggressiven Unterton; so lässt sich eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen einem Anschlag und einer Urban-Art-Aktion nachzeichnen: Beide beginnen bei einem ideologischen Hintergrund oder einer Intention und setzen sich fort über Planung und Vorbereitung bis zur anonymen Umsetzung und Verbreitung. Insbesondere gleichen sich die asymmetrischen Umstände, da durch einen präzisen Eingriff mit geringen Mitteln eine grösstmögliche Wirkung bezüglich der Aufmerksamkeit erzielt werden soll.

183 Meier 2011, Saalttext.

184 Lewisohn 2008, S. 100f.

185 Siehe Matzinger 2003, S. 45-49.

Das Moment eines unvermittelten Einbruchs einer nonkonformistischen Position ins Alltagsleben ist hierfür bezeichnend. Anders als beim Besuch einer Kulturinstitution erwarten einen die Werke, vielleicht auch gegen den eigenen Willen, überraschend vor der Haustür. Selbst wenn hinter derartigen Aktionen künstlerische Ansprüche stehen, ist ihr provokatives Kalkül essentiell, folglich überrascht kaum, dass sie wie Attentate je nach Perspektive diametral gegensätzliche Interpretationen hervorrufen:

„Es [das Attentat; RJ] ist der von Einzelnen oder Verschwörergruppen mit geringen Mitteln unternommene, durch Geheimhaltung, List und Überraschung aussichtsreiche und dennoch unkalkulierbare Anschlag [...]. Das Attentat liegt auf der Grenze zwischen Politik und Kriminalität und ist auf der Skala zwischen Heimtücke und Notwehr, zwischen Abscheu und Bewunderung unterschiedlichsten Deutungen ausgesetzt.“¹⁸⁶

Diese Definition von Alexander Demandt lässt sich also auch auf Urban Art in ihrer Ausprägung als *Guerrilla Art* übertragen; den essentiellen Unterschied zum Attentat ruft Alain Bieber in Erinnerung:

„[...] but we should not forget that a key defining characteristic of political art is that it deals only in nonviolent and symbolic 'terror'.“¹⁸⁷

Urban Art stellt keine Gefahr für Leib und Leben dar, sondern richtet seine Sprengkraft gegen Symbole, greift Vorstellungen und Gewissheiten an oder vermittelt in seiner simpelsten Form die Idee, sich Normen zu widersetzen.

MEDIENWIRKSAMKEIT

Das ‚Spektakel‘ war von Anfang auf seine mediale Inszenierung hin geplant, so oder ähnlich heisst es oft in Zusammenhang mit Anschlägen. Die resultierende Aufruhr und damit einhergehende Verbreitung durch die Medien sind also ein integraler Bestandteil des Werkes – das gilt nicht nur für gewalttätige Anschläge, sondern kann auch auf Urban Art übertragen werden. Durch die Art und Weise wie sie reale Räume besetzt, setzt sich die Vorstellung eines Übergriffs auf einer symbolischen Ebene fort.

„L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.“¹⁸⁸

Bereits André Breton beschrieb in seinem Zweiten Surrealistischen Manifest die Vorstellung, auf die Strasse zu gehen und in die Menge zu schießen, als Akt des Aufbegehrens gegen das System. Dabei ging es um die Ungeduld zu agieren und das Spiel mit der Schockwirkung einer derartigen Aussage.

Wer nicht in einer Machtposition ist, gleicht die mangelnden finanziellen Mittel oder gesellschaftliche Position durch Extremität aus und zielt damit auf eine mediale

186 Demandt 1999, S. 535f.

187 Bieber 2011, S. 53; gelegentlich wird diese Grenze jedoch auch überschritten, zum Beispiel vom russischen Künstlerkollektiv Voina, das Polizeiautos in Brand steckt. In: www.rebelart.net/diary/voina-cop's-auto-da-fe-or-fucking-prometheus/0011994/ (5.1.2012).

188 Breton 1930, S. 12.

Vervielfachung und Verselbstständigung der Tat. Dies setzt einen gezielt strategischen Umgang mit möglichst vielen Kommunikationskanälen voraus.

Exemplarisch für dieses Vorgehen ist eine Aktion von Banksy, der 2006 die lebensgrosse Puppe eines gefesselten und maskierten Guantanamo-Häftlings ins Disneyland schmuggelte und dort aufstellte. Sowohl das Vorgehen des Eindringens, Platzierens und Entwischens sowie die Wirkung als mediale „Bombe“, wie auch der inhaltlich direkte Verweis auf den Terrorismus, dessen die meisten Inhaftierten beschuldigt wurden, lassen sich als direkte Anspielungen auf die Struktur eines Anschlags lesen. Entsprechende Schlagzeilen wie *Banksy targets Disneyland* der BBC¹⁸⁹ folgten zeitgleich mit der Eröffnung seiner ersten Ausstellung in den USA; Banksys eigene Version der Geschichte findet sich in seinem Film *Exit through the Gift Shop* und demonstriert Coolness und gelungene Selbstvermarktung zugleich, wenn der Künstler selbst am Vernissagentag nicht davor zurückscheut, mit einer riskanten Aktion einen PR-Coup zu landen.

Das beschworene Paradigma ist klar: Wir, die kreativen Rebellen kämpfen gegen eine zweckoptimierte Konsumgesellschaft. Die romantische Pose einer Gegengesellschaft oder die Vorstellung des Lebens als Kunstform, beeinflussen das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung von Urban Art.¹⁹⁰ Inwiefern diese Sichtweise berechtigt ist, ist streitbar:

*„Street artists seem to believe in revolution. Hardly any publication[...] can do without the mobilization of its vocabulary: Rebellion! Subversion! Civil disobedience! Resistance! Guerilla! [...] Is this already revolution? Maybe we should rather speak of romanticism.“*¹⁹¹

Der Kunstwissenschaftler Christian Hartard beklagt in seinem Essay *The Subversion Eats its Children*, dass sich Urban Art zwar gern beim entsprechenden Wortschatz bedient, das Revolutionäre mittlerweile aber nur noch als Pose und Behauptung zu werten sei.

Als Kritik gegen derartig romantisch rebellisches Gehabe hat das New Yorker Kollektiv *Splasher* eine Kampagne gegen die Werke berühmter – also kommerziell erfolgreicher – Urban Artists geführt.¹⁹² Zwischen November 2006 und März 2007 wurden fast hundert Werke von Banksy, Swoon, Obey und weiteren mit leuchtend bunten Farbbomben attackiert. Die Angriffe auf die Werke anderer Street Artists wurden in einem Manifest erläutert:

*„By making the ghetto ‚beautiful‘, the street artists neatly wipes her hands of any responsibility to examine underlying social or economic oppressions at play and instead revels in her own mystified vanguardism.“*¹⁹³

189 BBC news, 11.9.2006: Artist Bansy targets Disneyland; in: news.bbc.co.uk/2/hi/5335400.stm (26.7.2011).

190 Vgl. Babias 2005, S. 3; Müller-Philipp-sohn 2011, S. 84ff.

191 Hartard 2009, S. 19ff.

192 Moynihan 2007, in: www.nytimes.com/2007/03/01/nyregion/01splat.html; www.nytimes.com/2007/06/28/arts/design/28stin.html (beide 22.11.2011).

193 Bieber 2007; in: www.rebelart.net/diary/the-splasher-die-revolution-frisst-ihre-kinder/00279/ (22.11.2011).

Der Versuch, das Phänomen mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, löst eine Metareflexion zu Funktion und Bedeutung von Urban Art aus. Es handelte sich, ihren Texten zufolge, um eine Gruppe marxistischer Prägung, die Urban Art zu radikalieren versuchte, um ihr eigentliches revolutionäres Potential auszuschöpfen.¹⁹⁴ So bewegte sich Splasher an einer Schnittstellen zwischen Politik, Graffiti, Kunst und Qualität.

Die Werke anderer zu *crossen*, ist im Bereich Graffiti ein gängiger, halbformalisierter Weg, um mangelnde Qualität zu diffamieren oder um sich einen Namen zu machen. Mit diesem Akt wird ein Konflikt ausgelöst und ein Verdrängungskampf initiiert, an dessen Ende theoretisch nur der oder die Besten übrig bleiben. Als eine Art *action painting* hatten die *splashes* eine eigene Ästhetik. Zudem zeigen sie in ihrer Kritik und Konsequenz (wie der anhaltenden Anonymität) eine akkurate Analyse der Situation und eine Selbstreflexion ihres eigenen Treibens, die von ihren dann nicht ernsthaft sondern satirisch gelesenen Texten noch unterstützt wird. Der Fall zeigt zugespitzt das Spannungsfeld, in dem sich Urban Art bewegt und das von der Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung bis zum Kampf um symbolisches Kapital reicht.

ORNAMENTALE VERBRECHEN

Trotz zunehmender Popularität und der Aufnahme seiner Ästhetik in Kunst und Werbung hält sich der Ruf von Graffiti als aggressiv und barbarisch: „*They [graffiti writers; RJ] are at war with the police, at war with the train authorities, at war with everyone,*“ schreibt Lewisohn über die Haltung der Sprayer und fügt schliesslich an, Graffiti sei auch „*at war with modernism.*“¹⁹⁵ Der Grund dafür ist das modernistische Programm, dessen Vorstellung von sozialer Architektur in den gesichtslosen *project buildings* gemündet hat, aus denen Graffiti hervorgegangen ist. Damit wäre schliesslich auch Adolf Loos' Alptraum vom funktionslosen, wertzerstörenden Ornament erfüllt:

„Der Drang [...] alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, sind die Uranfänge der bildenden Kunst. Es ist das Lallen der Malerei. [...] Der Mensch unserer Zeit, der in seinem inneren Drange die Wände [...] beschmiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter.“¹⁹⁶

Die Sichtweise, dass nur Wilde und andere verkommene Subjekte gegen die rationale Reduktion der Wände auf einen funktionalen und neutralen Hintergrund Widerstand leisten wollen, findet sich noch heute. Zugleich klingt hier bereits diese Faszination für das Archaische, Authentische und Widerspenstige mit an, die heute mit Urban Art assoziiert wird.

194 Anonym 2007; unkultur.olifani.de/?p=107 (22.11.2011).

195 Lewisohn 2008, S. 87; siehe auch Hoppe 2009a, S. 98f; zur Repression von Graffiti vgl. auch Danysz 2009, S. 298-301.

196 Ornament und Verbrechen (1908); Loos 2010, S. 364.

4. PRODUKTION UND DISTRIBUTION VON URBAN ART

In konkurrierenden Lesarten können dieselben Zeichen in den Strassen als Boten eines anarchistischen Niedergangs oder eines aktiven Sich-Kümmerns gedeutet werden. Im Anschluss an die bereits genannten Charakteristiken folgen nun zusätzliche Aspekte, die es beim Umgang mit Urban Art zu berücksichtigen gilt. Sie stellen weitere Facetten dar, die dem heterogenen Feld Konturen verleihen, indem sie Anbindung und Abgrenzung von Urban Art gegenüber der Kunstwelt thematisieren. Die unterschiedlichen Aspekte beleuchten das Spannungsverhältnis zwischen Erwünschtem und Unerwünschtem sowie die Strategien der Produktion und Vermittlung von Urban Art.



Abb. 6

Nebst der technischen Ausführung ist die Qualität eines Werkes stark mit dem Einbezug seiner Umgebung und den Umständen seiner Umsetzung verknüpft. Dies gilt sowohl für die Gestaltung oder Platzierung als auch für Anspielungen auf übliche Nutzungen und Funktionen des Bildträgers oder andere Werke. Die Kapitel handeln vom Erregen von Aufmerksamkeit in Mitten des mit Reizen bereits gesättigten öffentlichen Raumes und wie dabei unentgeltlich Kunstwerke produziert und verbreitet werden. Die folgenden Aspekte thematisieren die unterschiedlichen Auswirkungen des Faktors Geschwindigkeit sowie die Beziehung von Urban Art zur Aneignung fremden Eigentums. Und schliesslich kommt

die Perspektive auf die Stadt als Spiel- und Übungsplatz zur Sprache. Die genannten Aspekte sind keine Alleinstellungsmerkmale von Urban Art – dennoch ist es wichtig, sie ins Gedächtnis zu rufen, da sie Erwartungshaltung wie Rezeption beeinflussen.

Die stetige Suche nach passenden *spots* und die Beschäftigung mit den Mechanismen öffentlicher Räume führen dazu, dass Urban Artists sich intensiv mit dem Stadtraum auseinandersetzen, ihn zugleich markieren und ein besonderes Auge dafür entwickeln. So kann sich die Präsenz, Grösse, Anzahl und Vielfalt von Urban Art prägend auf ein bestimmtes Quartier auswirken. Dadurch gewinnt es eine neue Ebene der Lesbarkeit, wie Street Artist Gould sagt:

„Wären die Wände ohne Spuren, würde ich mir in den Strassen vorkommen, als hätte ich lesen wollen, und ein Buch mit leeren Seiten aufgeschlagen.“¹⁹⁷

4.1. AUFMERKSAMKEIT ERREGEN

Daniel Buren, der sich intensiv mit den Ausstellungsbedingungen im öffentlichen Raum auseinandergesetzt hat, sieht bereits eine Herausforderung darin, die eigenen Spuren erstmals sichtbar zu machen:

„Auf der Strasse hat man es mit einer radikal anderen Umgebung zu tun. [...] Da wird es zum Drahtseilakt, Blicke auf ein spezielles Objekt ziehen zu wollen.“¹⁹⁸

Sowohl der Writer, der Fame erlangen will, wie auch Street Artists, die ihr Quartier verschönern möchten oder die Interventionskünstlerin, die den Stadtraum umfunktioniert, alle bringen ihre Werke im öffentlichen Raum an, damit sie dort etwas bewirken, um eine Reaktion hervorzurufen. Urban Art verlangt also zunächst nach Aufmerksamkeit, sei es für die Person des Künstlers, sei es für ein bestimmtes Anliegen. Im öffentlichen Raum befindet sie sich in einer Konkurrenzsituation, da sie ihn mit vielfältigen weiteren Reizen teilt. So besteht die Gefahr, unbemerkt zu bleiben; ob die Werke nun in der Bilderflut untergehen oder umgehend entfernt werden, die Umgebung bietet keinen konstanten und neutralen Hintergrund, der den Blick auf die Werke lenkt. Um dennoch gesehen und wahrgenommen zu werden, ist es notwendig, diese besonderen Rezeptionsbedingungen zu nutzen und Strategien zu entwickeln, um in ihnen eine Wirkung entfalten zu können.¹⁹⁹ Umgekehrt gilt es bei illegalen Werken auch, Aufsehen zu vermeiden; vor allem die Ausführung muss unbemerkt vorgenommen werden, aber angesichts des vielerorts vorherrschenden Paradigmas der Nulltoleranz gegenüber Urban Art verringert eine verbesserte Sichtbarkeit zugleich die Wahrscheinlichkeit eines längeren Bestehens.

197 Gould, zit. nach: Krause/Heinicke 2006, S. 12.

198 Buren 1997, S. 501.

199 Hierin liegt sicherlich auch einer der Reize des Vandalismus: Mit vergleichsweise geringem Aufwand lässt sich durch Zerstörung mit relativ grosser Gewissheit Aufmerksamkeit erregen.

Dies äussert sich in einer Polarität zwischen hoher Sichtbarkeit und Unscheinbarkeit, die jeweils Vor- und Nachteile bieten, die es gegeneinander abzuwägen gilt.

GRÖSSE & FARBE

Gross ist auffällig und klein unscheinbar: Grösse bedeutet Sichtbarkeit und garantiert Aufmerksamkeit. Ein meterhohes Graffiti ist kaum zu übersehen; es drängt sich geradezu auf, denn je mehr Raum ein Werk einnimmt, umso schwieriger wird es, dieses zu ignorieren. Somit scheint es zunächst verlockend, möglichst ausgedehnte Arbeiten zu schaffen, damit ihr Inhalt auch allgemein wahrgenommen wird. Damit sind jedoch unterschiedliche Schwierigkeiten verbunden, beispielsweise die lokale Ausprägung des öffentlichen Raums, nicht überall bieten leere Brandschutzmauern oder grossflächige Überbauungen überhaupt passende Stellen für Werke monumentaler Grösse: „*Note that the size and frequency of interventions [hier: urban art; RJ] is proportionate to the size of the surrounding urban space.*“²⁰⁰

Umgekehrt kann auch die Verkleinerung, also die Notwendigkeit, nach einem Werk suchen zu müssen, ein gewünschter Effekt sein, der gewährleistet, dass Aufmerksamkeit aktiv gefordert wird, statt ein passives Publikum ungefragt anzugehen. Dann bedeutet mehr Fläche auch mehr Arbeit, also längeres Verweilen vor Ort und damit ein höheres Risiko, erwischt zu werden.

Ähnliche Überlegungen lassen sich hinsichtlich der Farbgestaltung von Werken anstellen: leuchtende Farben oder starke Kontraste erhöhen die Sichtbarkeit und heben ein Motiv von seiner Umgebung ab. Eine geschickte Anpassung hingegen kann die Vergänglichkeit verringern und zu einer Art Suchspiel herausfordern, wie der für seine Miniaturfiguren bekannte Interventionskünstler Slinkachu erklärt:

„*The installations themselves, or even just the idea of installations that are so small and hidden, hopefully encourage people to look around a bit more when they're out in the city.*“²⁰¹

UNIKAT & SERIE

Ein einzelnes Bild, und sei es noch so gut, zählt auf der Strasse wenig – zu gering ist seine Ausstrahlung und zu schnell ist es wieder verschwunden. Aufgrund der bereits geschilderten Produktions- und Ausstellungsbedingungen arbeiten viele Urban Artists also mit Serien, in denen ein Motiv leicht variiert wird, oder gleich mit der Reproduktion identischer Vorlagen. Um der Unberechenbarkeit des Überdauerns eines einzelnen Werkes Rechnung zu tragen, ist eine oft genutzte Möglichkeit, es vielfach zu verbreiten und damit die Chancen einer anhaltenden Sichtbarkeit zu erhöhen. Denn da nicht mit dem Erhalten eines bestimmten Werkes gerechnet werden kann, besteht folglich die Tendenz sich darauf zu konzentrieren, dass zumindest eines oder einige aus einer grossen Menge an Werken überdauert. Somit

200 Ullrich 2009, S. 15.

201 Slinkachu, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 331; vgl. auch Slinkachu 2009.

kommt dem singulären Meisterwerk weniger Bedeutung zu, als dies *intra muros* der Fall ist.²⁰² Eher geht es darum, einen wieder erkennbaren Stil zu schaffen, der anhand von Serien oder Werkkomplexen Sichtbarkeit und Beständigkeit erhält.

Besonders deutlich zeigt sich dies bei Graffiti, wenn dieselbe Buchstabenkombination über Jahre verwendet wird, zugleich aber durch die freihändige Ausführung jedes Mal ein Unikat geschaffen wird. Diese Charakteristik wird noch verstärkt durch die Immobilität, so dass jede Ausführung mit einem spezifischen Kontext fest verbunden ist – ein Umstand der sich auch für serielle Techniken wie Stencils oder gedruckte Sticker anführen lässt.

BILDSPRACHE

Urban Art bedient sich einer Ästhetik, die der Bildsprache von Comics und Pop-Art, aber auch jener von Werbung oder Propagandaplakaten verbunden ist. Ohne kennzeichnenden (institutionellen) Rahmen, der vermittelnd wirkt und zur Kontemplation einlädt, besteht die Notwendigkeit rasch rezipierbarer Werke. So ist eine charakteristische Bildsprache entstanden, deren Zeichenhaftigkeit und hoher Wiedererkennungswert sie auch ausserhalb der Strassen attraktiv macht.

Die auftauchenden Versatzstücke der HipHop Kultur, Graffiti, Rap, B-Boying „[...] bilden einen faszinierenden, ein wenig neotrivialen Rahmen zur superzivilisierten Megalopolis des Business.“²⁰³ Die von Gilberte Brassai aufgezählten Elemente können noch um die Punk- und Skateboard-Subkulturen ergänzt werden, die beide mit ihrer Nutzung des öffentlichen Raumes ebenfalls dezidiert nach dem Ausloten alternativer Ansätze streben.

SPOT

Der dritte wichtige Aspekt betrifft den Standort: Zwischen einem leerstehenden Industrieareal und einer belebten Strassenkreuzung kommen ähnliche Unterschiede zum Tragen wie schon bei den vorhergehenden Punkten. Je dichter die Öffentlichkeit am betreffenden Ort ist, umso stärker fallen die Reaktionen aus. Eine zusätzliche Variationsmöglichkeit bietet der Einbezug von Sichtlinien, einerseits in der Möglichkeit, etwas aus grosser Distanz bereits wahrzunehmen, andererseits im Lenken des Blickes zwischen Bordstein und Skyline.

Entsprechend entwickeln Urban Artists gute Stadtkenntnisse und wissen, wie schwer zugängliche Stellen zu erreichen sind oder welche Mauern nicht gereinigt werden. Das Ausfindigmachen solcher Orte ist also ebenfalls wichtiger Bestandteil des kreativen Prozesses von Urban Art; wer als Erster dort ein Werk hinterlässt, kann sich hervortun und zugleich als eine Art Wegbereiter fungieren, da interessante Spots meist auch weitere Künstler anziehen.

Mittlerweile besteht eine gut vernetzte internationale Szene, die dank der heutigen

202 „[...] it is a processual job with constant interim results and without the goal of the creation of a final, ‚perfect‘ work.“ Ullrich 2009, S. 15.

203 Gilberte Brassai, zit. nach Matzinger 2003, S. 110.

Kommunikationsmöglichkeiten sehr gut über Entwicklungen und Neuerungen auf der ganzen Welt informiert ist. Zusätzlich reisen viele Akteure, um ihre Werke in andere Städte zu bringen oder mit anderen Künstlern zusammenzuarbeiten. Der Besuch anderer Länder bietet auch die Möglichkeit, die eigenen Werke fern der üblichen Repression oder vor einem exotischen Hintergrund zu inszenieren.

Auch wenn riesige, auffällige oder aufwendige Werke an stark frequentierten Lagen am meisten Prestige versprechen, existiert also eine grosse Bandbreite an Ansätzen, die Aufmerksamkeit zufällig entdeckender oder gezielt suchender Passanten auf das eigene Schaffen zu lenken.

4.2. UNERWÜNSCHTE GESCHENKE

Für den Betrachter ist Urban Art erstmal gratis. Das heisst, um die Werke anschauen zu können, muss kein Eintritt bezahlt werden, da sie im öffentlichen Raum frei zugänglich sind. Auch für Liegenschaftseigentümer und städtische Behörden entstehen für das Bekommen der Werke keine Ausgaben; erst das Entfernen der Kunst zieht Kosten nach sich, was einer Umkehrung der Normalsituation entspricht.

Sammelfreudige Passanten können sich zudem ‚gefundene‘ Werke – so sie diese transportieren können – unentgeltlich aneignen und gegebenenfalls gar wieder veräussern, auch wenn dies meist der ursprünglichen Intention widerstrebt. Urban Art funktioniert also ähnlich einem Geschenk mit dem Künstler als Schenkendem und der Öffentlichkeit als Empfängerin.

KUNST SCHENKEN

Der Prozess des Schenkens verläuft in drei Stufen: das Geben, das Annehmen und gegebenenfalls eine Erwiderung, die allesamt durch die Beziehung der Handelnden geprägt sind. Der Kulturwissenschaftler Friedrich Rost betont dabei die Wichtigkeit des Moments der Übergabe:

„Zur Kunst des Gebens gehört bei uns, das Geschenk mit einigen lebenswürdigen Worten und mit freundlicher Miene zu übergeben, wobei man das zu überreichende Geschenk nicht etwa hervorhebt, sondern vielleicht der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass es gefallen möge. Daraufhin nimmt es der Beschenkte entgegen und dankt für das Geschenk.“²⁰⁴

Bei der Geschenkanalogie in Bezug auf Urban Art fehlt aber gerade diese Geste des Überreichens und bleibt zudem fragwürdig, inwiefern von einem Annehmen ausgegangen werden kann, schliesslich kann bei einem *fait accompli* auch kein Dank ausgesprochen werden. Was bleibt, ist, dass jemand einen Aufwand betreibt, dessen Resultat anderen überlassen wird, ohne eine direkte Gegenleistung zu erwarten. Das Belassen eines ‚geschenkten‘ Werkes

204 Rost 1996, ohne Seite.

kann als implizites Annehmen – oder als implizites Danken dessen Dokumentation und Verbreitung – gewertet werden, seine Entfernung hingegen entspricht einer Ablehnung. Um letztere zu umgehen, bedarf es sozialer Kompetenz zur Abwägung zwischen den eigenen Interessen und jenen des Empfangenden. Schliesslich dienen Geschenke der Kommunikation und erlauben es, nicht nur eine Botschaft zu übermitteln, sondern zugleich das Ergebnis einer Leistung zukommen zu lassen. Je distanzierter die Beziehung zwischen den Akteuren ist, umso eher läuft der Schenkende Gefahr, hier zu scheitern.²⁰⁵

Solange ein Annehmen ausbleibt, ist Urban Art mit einem ausschliesslich negativen Preis behaftet – statt also einen Gewinn abzuwerfen, werden Kosten verursacht. Im Gegensatz zur Leinwand, deren potentieller Preis mit ihrer Ausgestaltung ansteigt, ist jeder illegitime Gestaltungsakt im öffentlichen Raum mit Ausgaben verbunden: einerseits die (meist geringen) Produktionskosten des Künstlers und andererseits die bei Entfernung, Reinigung und Instandsetzung anfallenden Kosten. Eigentümer können von Rechtes wegen jederzeit den ursprünglichen Zustand ihres Besitzes wiederherstellen – und selbstverständlich der verursachenden Person in Rechnung stellen –, was je nach Technik und Untergrund mit einem unterschiedlich grossen zeitlichen wie materiellen Aufwand verbunden ist. Je schwieriger die Reinigung, umso höher die Kosten, desto konsequenter die Verfolgung.

EIN SCHÖNES GESCHENK

Aufgrund der bereits angesprochenen Demokratisierung der Produktionsmittel variiert die Qualität der Geschenke stark. Nicht alle Urban Artists sind darüber begeistert, dass auf der Strasse jeder tun und lassen kann, wie es beliebt, wie Street Artist Miss Van beklagt:

*„The term ‚street art‘ can include everything done in the street, so people take advantage of that. There’s some really good stuff, and there’s a lot of shit. [...] Some artists deserve success – they create work which is new and inventive – but we have to be very, very selective.“*²⁰⁶

Angesichts des Fehlens jeglicher Form der Qualitätssicherung ist auch abseits vom persönlichen Geschmack des Empfängers klar, dass nicht jedes Werk willkommen ist. Noch verstärkt durch den Umstand, dass die ‚Übergabe‘ meist heimlich passiert, ist es wenig verwunderlich, wenn nicht alle derartigen Gaben willkommen sind. Je weniger Werke von einem breiten Publikum angenommen werden, umso eher werden auch Repressionsstrategien unterstützt. Auch zeigt sich, dass ein Grossteil der Empfänger eher geneigt ist, sich umstimmen zu lassen, wenn ein persönlicher Kontakt besteht und die Künstler ihr Vorgehen erklären.²⁰⁷ Nicht in allen Ländern wird Urban Art gleichermassen abgelehnt und verfolgt, wie Maximiliano Ruiz am Beispiel Brasiliens darstellt:

„People don’t object to street art [hier: urban art; RJ]. [...] They often even lend them ladders

205 Vgl. Philosophicum 2006.

206 Miss Van, zit: nach Nguyen/Mackenzie 2010, S.145.

207 Vgl. die Aussagen verschiedener Urban Artists bei Nguyen/Mackenzie 2010, Brad Downey: S. 334-337; JR: S. 350-355; Os Gêmeos: S. 358-363.

or invite them for a meal. This loving acceptance and social support acts as an important trigger for the rapid growth and evolution of the local art scene. However, not all forms of street art are equally appreciated. ‚Pixação‘ for example [...] is considered by many Brazilians to be a virus or disease that destroys the image of their country.“²⁰⁸

Die Analogie des Schenkens und Annehmens und der damit verbundenen Prozesse liefert Ansatzpunkte zur Beurteilung der Qualität einzelner Werke, wirft sie doch die Frage auf, welche Geschenke gern angenommen werden und welche letztlich eine Belastung für die Beschenkten darstellen.²⁰⁹ Dies wurde auch von Urban Artists erkannt und führt zur Verwendung unterschiedlicher Strategien, um das Publikum für sich einzunehmen:

*„Irony and humour are ways to make the viewer into an accomplice, create a dialogue and communicate something one identifies with.“*²¹⁰

Dabei schwingt auch die Verantwortung der Schenkenden mit, auf die Wünsche der Gesellschaft einzugehen, die letztlich Empfängerin sein soll. Je mehr diese Erwartungen bedient werden, umso positiver werden die Werke aufgenommen; umgekehrt besteht die Gefahr, zusehends massentaugliche Stadtdekoration zu produzieren. Die unterschiedlichen Haltungen zu diesem Punkt reichen auch unter Urban Artists immer wieder als Anlass für Auseinandersetzungen.

WAS NICHTS KOSTET, IST NICHTS WERT

Seit sich gezeigt hat, dass mit Urban Art hohe Summen umgesetzt und Besucher angelockt werden können, wird auch der ökonomische Wert von Urban Art anders veranschlagt. Dieser ursprünglich rein negative Wert – der Künstler trägt die Kosten der Produktion, öffentliche oder private Eigentümer jene der Entsorgung – ist mittlerweile deutlich positiver konnotiert als Faktor im Standortmarketing und Branding der Werbeindustrie oder Ware im Kunsthandel.

Was wenig Beachtung fand, solange es gratis zur Verfügung gestellt wurde, ist dank der Preise, die nun bezahlt werden, auch zu Aufmerksamkeit in neuen Schichten gelangt. Zugleich befeuert die Weigerung, Kunst als Ware zu produzieren, das Ideal des Schaffens aus innerer Notwendigkeit und entgegen jeglichem profitorientierten Kalkül. Dieser Topos des missverstandenen und leidenden Künstlers, der sich aller Widerstände erwehrt, wird kultiviert und letztlich zum Verkaufsargument transformiert.

Die wichtigste Übergangsform zwischen Strasse und Institution sind Aufträge, wobei der

208 Ruiz 2011, S. 9.

209 Ein Grund, geschenkte Kunstwerke zurückzuweisen, ist die mit ihrem Annehmen einhergehende Verpflichtung für ihr Fortbestehen Sorge zu tragen; so akzeptierte die Stadt Zürich die Schenkung der Intervention Topologische Agenda (2010) von Navid Tschopp nur unter der Bedingung, explizit von dieser Pflicht enthoben zu sein. Zur Qualität von Urban Art siehe Kapitel 10.1. KRITERIEN.

210 SpY, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 339.

Auftraggeber Ort, Künstler und Sujet bestimmt.²¹¹ Die Urban Artists können sowohl ihre technischen Fähigkeiten, wie auch jene im Arbeiten im öffentlichen Raum einbringen und werden bezahlt statt verfolgt.

Unbesehen ihres Standortes sind Auftragswerke folglich, gemäss der hier erstellten Definition, keine Urban Art, da sie nicht aus Eigeninitiative entstehen. Einziger Hinweis sie zu erkennen, ohne den spezifischen Hintergrund zu kennen, ist oft (insbesondere bei Graffiti) der ablesbare Aufwand für die Umsetzung, der sich deutlich von den zeitlichen Möglichkeiten bei illegalen Werken unterscheidet.

4.3. SCHNELLES SCHAFFEN & RASCHE REZEPTION

Der Aspekt knapper Zeit verdient eine eingehende Betrachtung hinsichtlich der Rezeptionsbedingungen wie auch der Umsetzung von Urban Art, wobei sich die beiden Bereiche wechselseitig beeinflussen. Da vor Ort kaum Zeit für die Umsetzung des Werkes bleibt, benötigt sie eine akribische vorhergehende Planung. Mit etwelchen Listen und Kniffen wird also versucht, das Bild anzubringen und unerkannt wieder zu verschwinden, aber zugleich die Qualität der Arbeit möglichst hochzuhalten. Unter diesen Umständen haben sich neben der reinen Übung diverse Techniken etabliert, wie beispielsweise der Gebrauch von Schablonen, die es erlauben, in weniger Zeit sauberer zu sprayen, deren Fertigung aber einen beträchtlichen Aufwand erfordern. Statt der klassischen Herausforderung, Zeit und ihr Verstreichen darzustellen, sind diese Aspekte bei Urban Art inhärente Bestandteile der Produktion und Rezeption von Werken.

BESCHLEUNIGUNG

Auf einer zusätzlichen Ebene bedeutet der öffentliche Kontext, dass die Rezeptionsbedingungen weitgehend von jenen in Kunsträumen abweichen: Anstelle der durch den *white cube* geförderten Kontemplation vor einem Gemälde oder einer Skulptur,²¹² muss sich Urban Art in einer reizintensiven Umgebung bewähren. In Konkurrenz mit Werbung und Beschilderung und angesichts hastender Passanten ist es notwendig, innert kürzester Zeit Aufmerksamkeit zu erregen – ansonsten wird das Werk nicht wahrgenommen. Dies führt automatisch dazu, dass neben der Verwendung von Signalfarben und geschickter Platzierung Form und Inhalt so gestaltet werden, dass sie schnell erfasst sind. Meines Erachtens stellt die Anforderung einer intuitiven Verständlichkeit einen wichtigen Bestandteil des Erfolges von Urban Art dar; gerade im Kontrast zum Klischee einer

211 Natürlich existieren auch Mischformen, insbesondere dass Urban Artists ohne spezifischen Auftrag eingeladen werden, ein Werk umzusetzen.

212 Die Fragestellung, inwiefern die aktuelle Tendenz zur Gesamtinstallation sich der multifokalen Situation im Aussenraum annähert, ist bisher nicht untersucht worden.

elitär abgehobenen zeitgenössischen Kunst.²¹³ Lewisohn stellt diese unterschiedlichen Betrachtungsweisen einander gegenüber:

*„In the street, the work appears from nowhere, is viewed quickly, and then is gone again. This way of experiencing art goes against the slow, studied, contemplative viewing experience with which we have been conditioned by galleries and museums.“*²¹⁴

In der Rezeption kommt der Geschwindigkeit also erneut zentrale Bedeutung zu: ohne einen kennzeichnenden Kontext entfällt die Möglichkeit eine kontemplative Grundhaltung bei den Betrachtern vorauszusetzen – so gilt es, die Aufmerksamkeit potentieller Rezipienten zu gewinnen, die sich zielgerichtet bewegen und einem Werk erst Beachtung schenken, wenn es innert kürzester Zeit auffällt und verstanden werden kann. Das Lesen eines Werkes darf also nicht denselben Aufwand bedingen, wie dies *intra muros* der Fall ist, um rezipiert zu werden.²¹⁵ Die Aufforderung zum Verweilen wird auf einen kurzen Moment des Innehaltens verkürzt, der natürlich noch ausgedehnt werden kann – aber eben nicht muss, da Urban Art darauf angelegt ist, quasi zeitgleich gesehen und erschlossen zu werden.

VERLANGSAMUNG

Wie bei der Grösse kann Zeit auch in die entgegengesetzte Richtung ein zentraler Faktor für die Rezeptionssituation sein. Illaria Hoppe macht unter umgekehrten Vorzeichen auf die Entschleunigung aufmerksam, die notwendige Voraussetzung ist, um Urban Art überhaupt ausfindig machen zu können:

*„Sie [Urban Art; RJ] fordert Akteure wie Rezipienten dazu heraus, ihre Umgebung durch zielloses Flanieren genauer zu erforschen, verschwenderisch mit Zeit und Raum umzugehen, sich treiben zu lassen. So kann Street Art in doppelter Hinsicht als subversiv beschrieben werden: einerseits durch die illegale Anbringung, andererseits durch den Anreiz des sich zerstreuten ‚Geben lassen‘, das keinerlei ökonomischen Gesetzmässigkeiten Rechnung trägt.“*²¹⁶

Die aus der Vergänglichkeit resultierende stetige Veränderung der Situation erlaubt es nicht, ‚Monumente‘ abzuschreiten, sondern lädt ein, mit wachem Auge und der Bereitschaft auszuscheren, durch die Stadt zu streifen.

213 Zudem bietet diese Sichtweise einen weiteren Erklärungsansatz für die Schwierigkeiten der Übertragung von Urban Art in einen musealen Kontext.

214 Lewisohn 2008, S. 127.

215 Zum Begriff des Lesens von Kunstwerken vgl. Gadamer 1994, S. 90-104.

216 Hoppe 2009, S. 2.

4.4. ANEIGNUNG OHNE RECHTE

Das Aneignen von etwas verläuft bei Urban Art auf vielen Ebenen. Wie Raum in Beschlag genommen oder ein Territorium markiert wird, wurde bereits ausgeführt. Weiter zu nennen sind hier Strategien der Zweckentfremdung und Irreführung; dass also die Dinge nicht genommen werden, wie sie sind, sondern stattdessen versucht wird, eine eigene kreative Verwendungen dafür zu finden. Sie setzen sich in einer Form der internen Kommunikation und Bezugnahme aufeinander fort, durch *crossen* oder gegenseitiges Ergänzen und Fortführen der Werke anderer. In Anbindung an die Ausführungen zum Begriff der Geschwindigkeit sind Ausdrücke der Aneignung wie das Sampling oder Zitieren anderer Künstler zu sehen, die eine schnelle Rezeption erleichtern. Umgekehrt sind die auf der Strasse zurückgelassenen Werke der Urban Artists der Nutzung durch andere ausgesetzt, die mit Originalen oder den Abbildungen der Kunstwerke anderer Profit zu erzielen versuchen.

SAMPLING

„*Copyright is for losers*©™“ hält Banksy bereits im Impressum seiner ersten umfangreichen Publikation 2005 fest.²¹⁷ Auch wenn Urban Artists sich oft frei der Kreativität anderer zu bedienen scheinen, ist es nicht ganz so einfach. Der Umgang mit bereits existierenden Ideen und Bildern verläuft auf zwei unterschiedlichen Ebenen: eine interne und eine externe. Die meisten Urban Artists bekunden keine Mühe, Bildmaterial und Motive anderer Künstler oder Fotografen zu verwenden; ähnlich wie im Musikbereich funktioniert der Prozess des *Samplings* als Collage und Neuinterpretation bekannter Versatzstücke, solange diese Szene-extern beschafft werden. Andere Urban Artists nachzuahmen ist jedoch höchstens für Anfänger zulässig, ansonsten jedoch weithin verpönt.

Eine andere Seite der Thematisierung des (fehlenden) Urheberrechtsschutzes zeigt sich bei der Nutzung von Urban Art durch Dritte. Im öffentlichen Raum ausgestellt, steht es jedem frei sie zu fotografieren und diese Bilder auch kommerziell zu nutzen. Hier entsteht ein moralischer Graubereich; der Umstand die weiterführende Nutzung der eigenen Bilder nicht kontrollieren zu können, liegt in der Natur der Sache. Denn ein anonymer Künstler muss sich schliesslich entscheiden, diesen Status aufzugeben, um sein Urheberrecht einfordern zu können – und damit auch für eventuell entstandene Schäden belangt werden zu können.

SELBST DURCHSETZEN ODER ANDERE VORLADEN

Bei der Thematik der Appropriation in der Urban Art wird mit zweierlei Ellen gemessen: Die Sichtweisen auf interne Angelegenheiten und jene auf die Sphäre ausserhalb unterscheiden sich klar. Deutlich sichtbar wird dies am Umgang mit Aneignung und Plagiat. Wer etwas, sei es eine Technik oder ein Motiv, übernimmt, welches ursprünglich von ‚ausserhalb‘ der

217 Banksy 2005, ohne Seitenangabe.

Szene stammt, bewegt sich innerhalb der (selbstaufgelegten) Legitimierungen; umgekehrt gilt es, sich von den Arbeiten anderer Urban Artists zu unterscheiden, um respektiert zu werden. Wer ein Bild von Leonardo Da Vinci oder Andy Warhol zitiert und auf die Strasse bringt, kann damit Erfolg erlangen und für den cleveren Umgang mit Kultur und Kunst gefeiert werden. So hat sich der amerikanische Street Artist Shepard Fairey / OBEY für die Nutzung eines Pressebildes bei seiner Kampagne für Barak Obama eine Klage der Associated Press (AP) eingehandelt, bei seinen Anhängern dadurch aber keineswegs an Glaubwürdigkeit eingebüsst.

Die von den Anwälten beider Seiten verfassten Klageschriften belegen den gegenseitigen Vorwurf der unrechtmässigen Verwendung geistigen Eigentums wie auch den Versuch ebensolches Recht zum eigenen Vorteil geltend zu machen.²¹⁸ So legten die AP-Anwälte deutlich dar, dass sich Fairey einerseits für seine Werke ausgiebig bei anderen Künstlern bedient hat, zugleich aber schnell bereit ist, juristisch gegen Personen vorzugehen, die sich von ihm ‚inspirieren‘ lassen; hier muss jedoch angemerkt werden, dass die angeführten Fälle sich vor allem auf Merchandiseartikel und nicht auf andere Urban Art beziehen.

Sobald also kommerzielle Interessen im Spiel sind, wird mit anderen Ellen gemessen.²¹⁹ Ein Faktor, der erst zu tragen kommt, seit der Bereich Urban Art eine ökonomische und gesellschaftliche Relevanz erlangt hat – und damit auch der ‚szeneinternen Klärung‘ von Meinungsverschiedenheiten entwachsen ist. Diese Diskrepanz im Umgang mit Konflikten offenbart auch die Trennlinien zwischen professionalisierten, unternehmerisch strukturierten Urban Artists mit Starstatus und der Tendenz zur Eigengesetzlichkeit subkultureller Strukturen.

4.5. SPIEL UND ÜBUNG

Bereits lange vor den Anfängen von Urban Art wurde die Hoffnung formuliert, mit Hilfe der Kunst zu einer lebensfreundlicheren Gesellschaft zu gelangen. Der Situationist Constant beschreibt, wie Aggression in Kreativität gewandelt werden kann, wenn statt auf Pflichten auf das Spiel gesetzt wird:

„Solange der Mensch nicht die Möglichkeit hat, kreativ zu sein, wird sich die Kreativität in Aggression äussern. [...] Ich glaube allerdings, dass dann, wenn die Menschen massenweise von Pflichten und Verpflichtungen befreit werden, eine Gesellschaftsform entsteht, in der der Mensch sein Leben zum Spiel macht, statt sich nach den Erfordernissen zu richten, die der Kampf ums

218 Nachdem Shepard Fairey eine vorsorgliche Klage eingereicht hatte, folgte die Gegenklage von AP: www.ap.org/iprights/Answer_and_Counterclaims_of_Associated_Press.pdf; auf diese folgte wiederum eine Entgegnung von Seiten Faireys: cyberlaw.stanford.edu/system/files/Fairey%20Answer%20to%20AP%20Counterclaims.pdf (beide 25.7.2011); beide Prozesse wurden mittlerweile eingestellt.

219 Siehe auch Kapitel 5. URBAN ART AN DER SCHWELLE.

*Dasein mit sich bringt.*²²⁰

Als Ende der 1970er Jahre Graffiti zu einem Element der HipHop-Kultur wurde, war damit die Hoffnung verbunden, dass Jugendliche ihre Streitigkeiten mit kreativen Wettstreiten statt Gewalt lösen würden. Weit weniger ideologisch als bei der von Constant propagierten neuen Gesellschaft ging es ganz praktisch darum, Wege zu finden, um das Gewaltniveau zu senken. Dieser pragmatische Ansatz hat sich mittlerweile als überaus nachhaltig erwiesen und sich geographisch und gesellschaftlich, inhaltlich und formal ausgeweitet.

Die spielerische Komponente ist sicherlich eng damit verbunden, dass Urban Art grundsätzlich umsonst ist. Urban Art wird unentgeltlich hergestellt und kostenlos konsumiert, folglich ist es naheliegend, dass sie nicht als Arbeit empfunden wird, sondern primär mit einem Lustgewinn verbunden sein soll.²²¹ Zugleich schwingt auch das Bewusstsein mit, dass umsonst vergeblich bedeuten kann, dass es angesichts der Vergänglichkeit und gegenüber der Masse an konkurrierenden Reizen kaum möglich ist, mit Urban Art eine tiefgehende gesellschaftliche Umwälzung zu bewirken. Das ist jedoch nicht weiter schlimm solange es sich um ein Spiel handelt, um das zwanglose Experimentieren mit den kreativen Möglichkeiten im Stadtraum.

Die Stadt wird gern als Spielplatz charakterisiert,²²² also ein Ort der Anreize zum Experimentieren, zum Austauschen und Spass haben bietet. Damit geht eine Konnotation fehlender Ernsthaftigkeit einher, da es sich bei einem Spielplatz um einen geschützten Raum ausserhalb der „richtigen Welt“ handelt. Dies steht sicher im Zusammenhang mit dem nicht-kommerziellen Charakter von Urban Art; (und entgegen der Realität von Bussen und Haftstrafen). Dennoch wird auch – und gerade – dort gelernt, was später draussen nützlich und notwendig ist. Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang das Einüben von Handlungen, das Verbessern der Koordination und das Knüpfen von Kontakten. Auf dem Spielplatz findet die Vorbereitung für das echte Leben statt.

DIE STRASSE ALS TRAINING

Spielen bedeutet zugleich auch Üben. Nicht nur ‚so tun als ob‘, sondern ausprobieren, was möglich ist, was funktioniert, oder messen, wie gut andere etwas können, sind Kernelemente des Spielens. Der Philosoph Peter Sloterdijk sprach 2010 in einer Rede in Zürich von der unterschätzten Tätigkeit des Übens. Training beziehungsweise die konstante Repetition einer Aktivität ist gemäss seinen Ausführungen nicht nur unumgänglicher Bestandteil des menschlichen Seins, sondern dient insbesondere der Verbesserung:

„Üben kann der Weltverbesserung und der Selbstverbesserung dienen. [...] Du sollst trainieren.“

220 Constant im Gespräch mit Betty van Garrel & Rem Koolhaas, zit. nach: Zweifel / Steiner / Stahlhut 2007, S. 99.

221 Zur Frage, woher dieser Lustgewinn stammt, vgl. auch Kapitel 3.1. OHNE ALTERNATIVE UND VOLLER IDEALISMUS.

222 Vgl. u.a. die Publikation von Krause/Heinicke 2006: Street Art – Die Stadt als Spielplatz.

*Du sollst deine Anhänglichkeit an eine bequeme Lebensweise aufgeben.*²²³

Wichtig, um sich durch einen Trainer zu verbessern, ist laut Sloterdijk die *Figur des verschränkten Willens*: Einerseits muss der Wille zum Üben bereits vorhanden sein, andererseits geht es darum, sich einer Situation auszusetzen, die kein Nachlassen erlaubt.

Wie auch beim Spiel ist für Urban Art wichtig, dass die Motivation primär intrinsisch ist, dass die Tätigkeit also Selbstzweck ist, und zugleich durch die wiederholte Ausübung die eigenen Fähigkeiten stetig verbessert werden.

Der öffentliche Raum kann folglich als solch ein Trainer verstanden werden, der genutzt wird und zugleich fordert, der Mühen belohnt und jede Leistung als temporäre Errungenschaft wieder verschwinden lässt, so dass ein konstanter Druck besteht, weiter zu praktizieren. Damit erlaubt er keine Bequemlichkeit auf dem beschwerlichen Weg, sein volles Potential auszuschöpfen. Darauf verweist auch Urban Artist Gould, wenn er sagt:

*„Die Vergänglichkeit ist eine der wesentlichsten Qualitäten von Street Art [hier: Urban Art; RJ]. Man kann sich auf der Strasse nicht ausruhen, da ändert sich so viel. Das spornt einen auch an, immer wieder weiter zu machen.“*²²⁴

Am Begriff des Übens lässt sich also vieles kenntlich machen, das Urban Art auszeichnet: Sie bietet genauso die Möglichkeit zum Training, wie sie auch eine Notwendigkeit dazu beinhaltet. Die Strasse als Ausstellungsfläche kann von allen jederzeit genutzt werden und sie ist potentiell allzeit verfügbar. Kein Werk wird a priori abgelehnt oder zur Verbesserung zurückgeschickt, sondern alles kann ausprobiert werden. Doch zugleich bietet die Öffentlichkeit und der fehlende Schutz der protegierenden Institution eine ungefilterte Kritik anhand der Reaktion der Umgebung. Diese kann harsch ausfallen, doch die Fähigkeit, mit dem Verlust geschätzter Stücke umzugehen, gehört ebenso zu einem Übungsprozess, wie dass misslungene Versuche verschwinden und vergessen werden.

Die Grösse des Raumes und die Kurzlebigkeit der Werke bedingen zudem einen konstanten Ausstoss und Aufwand. Die Sichtbarkeit der eigenen Arbeiten in einer Stadt zu erhalten, ist gleich bedeutend mit der Herausforderung, immer Neues zu produzieren und sich zugleich noch anzupreisen. Ausserdem fördern die „Spielregeln“ von Street Art oder Intervention eher ein Miteinander und den freundschaftlichen Wettbewerb gegenüber dem klar härteren Konkurrenzdenken von Graffiti.

Die Strasse als Trainingsplatz ist quasi frei verfügbar; die Szene und ihre inhärenten Mechanismen stellen dabei das Äquivalent des Trainers dar. Sie lobt, fördert, fordert und verurteilt. Die widrigen Umstände ergeben in dieser Lesart also eine Situation, konstant zu entwerfen und zu produzieren, die Anonymität erlaubt auch das Experimentieren und Entwickeln einer eigenen Handschrift; zugleich verstärkt sie das Gefühl einer in sich geschlossenen Welt.

Einem solchen Verständnis zufolge wird Urban Art zu einem Abschnitt in der persönlichen

223 Sloterdijk 2010, S. 36.

224 Gould, zit. nach: Krause/Heinicke 2006, S. 60.

Laufbahn, die dazu dient, einen Stil zu entwickeln und den eigenen Bekanntheitsgrad zu steigern, solange keine anderweitigen Mittel verfügbar sind.

Das Spielerische steht somit nicht im Gegensatz zur Ernsthaftigkeit: Zunächst bedingt oben Gesagtes geradezu, dass Urban Art mit viel Aufwand verbunden ist und mit grossem Eifer betrieben werden muss. Das Spiel bezieht sich darauf, die Stadt als Raum voller Möglichkeiten statt Einschränkungen zu sehen, sie zu erkunden und auszureizen.

Entscheidend bei der Unterscheidung von Spiel und Ernst ist, inwiefern Geld involviert ist, sowohl in Bezug auf die Kosten (also Bussen und Instandsetzungen), die durch Urban Art verursacht werden, als auch die Gewinne, die durch ihre Kommerzialisierung erzielt werden können. Der meist negative Preis der Kunstwerke bedeutet, dass einem rein spielerischen Umgang durchaus enge Grenzen gesetzt sind.²²⁵

JUGENDLICHKEIT

Es geht also keineswegs um Kinderspiele, dennoch ist auffallend, wie eng Urban Art mit Jugendlichkeit verbunden ist und deren positive Attribute beansprucht werden. Jugendlichkeit wie Urban Art sind mit denselben Begriffen konnotiert: authentisch, dynamisch, aufstrebend oder non-konform. Auch die Verbindung von sozialen Beweggründen und Spieltrieb entspricht den Idealen einer heranwachsenden Generation.²²⁶ Um diese Stilisierung von Urban Art als Jugendphänomen zu unterstützen, ist unter Urban Artists ein vom eigentlichen Alter unabhängiges jugendliches Auftreten weit verbreitet. Der Kurator und Galerist Jeffrey Deitch betont folglich die ungewöhnliche ursprüngliche Altersstruktur der Akteure, aus denen die Künstler hervorgegangen sind, die er heute ausstellt:

*„Arguably the most influential art movement since Pop, graffiti – as we know it today – was invented by teenagers. The convergence of street art and graffiti styles that emerged from housing projects [...] has become a global phenomenon. It continues to thrive and evolve forty years after it began.“*²²⁷

Dass Urban Artists vierzig Jahre später noch nicht als Erwachsene gelten, kann nachkommenden Generationen oder einer gewissen Herablassung gegenüber der oft unökonomischen, also unerwachsenen Herangehensweise vieler Urban Artists zugeschrieben werden. In einer Zeit, in der eine prolongierte Adoleszenz der Inszenierung von Erfolg und Coolness dient, überrascht sie jedoch kaum.

Die Zuschreibung von Jugendlichkeit gilt nicht allein für die Urban Artists, sondern insbesondere für ihr Publikum: Urban Art als erste Kunst (von Jugendlichen) für Jugendliche.

225 *„[...] it must be considered that street art [hier: urban art; RJJ] cannot completely unabashedly decide on techniques and then use them. Its strong pragmatic leaning toward hard and fast realization, forced on it by its nebulous status of legality, leaves little room for projects which go beyond a mere change and composition of urban surfaces.“* Dietzens 2009, S. 10.

226 Andreas Ullrich beschreibt Urban Art als *„[...] a rarely theorizing, definitely design-keen, juvenile, and activist movement.“* Ullrich 2009, S. 13.

227 Deitch 2011, S. 10.

Dazu passt ihre Verbreitung auf der Strasse statt in Institutionen; aber auch neue Medien wie das Internet bedienen und erreichen ein anderes Publikum als die Feuilletons der Kunstwelt. In einem Interview äussert sich der Londoner Galerist Paul Jones dazu, wer sich von Urban Art angezogen fühlt:

*„Historisch gesehen ist Urban Art die erste Kunst für Jugendliche. Sie strömen in Scharen in die Ausstellungen und fühlen sich angesprochen.“*²²⁸

Tatsächlich sprechen Formen und Inhalte von Urban Art ein jugendliches Publikum sicherlich eher an als andere Kunstrichtungen. Urban Art hat den Ruf, authentisch, cool und hip zu sein und vermag dadurch junge Menschen in Galerien und Museen zu locken, die sonst einen grossen Bogen darum machen würden. Der Kurator Pedro Alonzo in einem Interview anlässlich seiner Ausstellung *Viva la Revolución*²²⁹ in San Diego über Erfolg und Publikum:

*„The museum has had tons of calls about the exhibit and many visitors. The age of the average visitor also appears to have dropped. We are getting a younger crowd. [...] From my perspective, street art [hier: Urban Art; RJ] is finally being looked at by the art world.“*²³⁰

Hohe Besucherzahlen und ein junges Publikum sind für viele Museen interessant, so erstaunt es nicht, dass Urban Art auch in der Kunstwelt zunehmend an Beachtung gewinnt und auch von älteren Generationen für sich in Anspruch genommen wird.

228 Paul Jones, zit. nach: Peiter 2009, DVD 0:43h.

229 Museum of Contemporary Art San Diego, *Viva la Revolución: A Dialogue with the Urban Landscape*, 18.7.2010 – 2.1.2011.

230 Pedro Alonzo, zit. nach: www.brooklynstreetart.com/theblog/2010/08/18/interview-with-pedro-alonzo-street-art-and-gen-net-go-to-the-museum/ (13.12.2011).



Abb. 7

5. URBAN ART AN DER SCHWELLE

„Today, street art is something that you will find not only in the street but on the movie screen, in mass media, and at auction“²³¹,

schliesst Jeffrey Deitch die Einleitung des Kataloges *Art in the Streets* und verweist auf die heutige Verbreitung weit über die ursprüngliche Sphäre von Urban Art hinaus – ein überraschendes Wachstum an Bedeutung für eine Bewegung, die (seit vierzig Jahren) entweder als konsequente Entwicklung oder als aktueller Trend gedeutet wird. Interessant ist die Dichotomie zwischen der Breitenwirksamkeit von Film und Massenmedien auf der einen Seite und der elitär geprägten Welt der Auktionen und Kunstsammler auf der anderen Seite. Die Grenzen des Phänomens sind durchlässig: Aktivismus, Werbung und Kunstwelt sind Sphären, die sich mit Urban Art überlagern und in die sie ebenso ausstrahlt, wie sie von ihnen beeinflusst wird. Auch wenn es sich nach der hier genutzten Definition nicht um Urban Art im strengen Sinne handelt, wird wegen dieser Überschneidungen derselbe Begriff im Sinne einer Herkunftsbezeichnung weiter verwendet.

Die idealistische Pose einer Gegengesellschaft und die damit verbundene Vorstellung des eigenen Lebens als Kunstform,²³² beeinflussen die Faszination für Urban Art ebenso wie das Selbstverständnis, etwas bewirken zu können.²³³ Diese Darstellung ist ein wichtiger Faktor für ihre Verbreitung und ihren ökonomischen Erfolg:²³⁴ *Credibility* und Authentizität sind die Schlagworte, die dem als verkopft und verfilzt wahrgenommenen Kunstestablishment entgegen gestellt werden. Urban Art pflegt das Image einer Rückkehr zur Kunst, wie sie sich viele wünschen: Technisch gekonnt und ästhetisch, sozial engagiert sowie egalitär, also für alle verständlich und verfügbar. Auch der Kunstkritiker Hrag Vartanian beschreibt Urban Art als konservativ und traditionalistisch – und liefert auch gleich eine Erklärung dafür:

“Often street art looks more traditional than contemporary fine art, in that wheatpastes and poster, can feel almost conservative in their aesthetics, and much of contemporary art would lose its power and status if it was removed from the white box and placed on the street. [...] street artist Gaia, he emphasized the point, ‘You need it to look like ‘art’ so that people don’t overlook it on the street.’”²³⁵

231 Deitch 2011, S. 14.

232 Eine derartige Inszenierung des eigenen Lebensentwurfs findet sich bei allen Kunstavantgarden des 20. Jahrhunderts; vgl. dazu u.a. Babias 2005, S. 3.

233 Vgl. dazu Publikationen wie *Protest Graffiti Mexico: Oaxaca* (2009) oder *Street Art and the War on Terror* (2007).

234 Die Preise sind seit 2008 gesunken, haben sich jedoch mittlerweile konsolidiert. Eine Übersicht zur Bonham’s Auktion von Urban Art (21.9.2011) sowie eine Auflistung der teuersten Werke von Banksy und ihrer Verkaufsdaten findet sich bei: arrestedmotion.com/2011/09/auctions-bonhams-september-urban-art-sale-results/ respektive arrestedmotion.com/2011/09/banksy-top-25-most-expensive-works-ever/ (20.11.2011).

235 Vartanian 2010, in: hyperallergic.com/2108/jeffrey-deitch-street-art/ (14.11.2011).

Dabei wird Urban Art gern als neueste Avantgarde gepriesen, deren demokratisches Kunstverständnis mit einem abgehobenen Kunstmarkt kontrastiert. Diesen bedient sie mit ihrer „Authentizität“ und wird zugleich in akademischen Kreisen als künstlerisch belanglos beurteilt. Denn die üblichen Motive und Techniken an sich sind selten innovativ und entfalten ihre Wirkung meist erst in Bezug auf einen spezifischen Kontext. Street Art Pionier Blek le Rat meint dazu: *“When this art is taken away from the streets, somehow it dies.”*²³⁶

GRENZÜBERSCHREITUNGEN

Urban Art ist freie Kunst, die gratis für alle angeboten wird. Aus innerem Antrieb wird die Umgebung gestaltet und belebt; umgekehrt kann sie als Branding der eigenen Person und Fähigkeiten genutzt werden, so dass die Arbeit auf der Strasse zum unbezahlten Praktikum mit Aufstiegschancen mutiert. Oft wird dabei eine Mischrechnung angestrebt, die versucht, beide Pole in Einklang zu bringen.

Erfolgreiche Protagonisten finden sich in einem Zwiespalt, wie sie den ideologischen Konventionen der Szene gerecht werden und sich zugleich auf ein professionelles Niveau heben können. Denn wer als Urban Artist Erfolg hat, sieht sich schnell dem Vorwurf des *sell out* ausgesetzt: *„Is it still authentic dissidence – or is it already countercultural wellness?“*²³⁷ fragt Christian Hartard.

Gerade diese Konstellation von Erfolg und Scheitern ist kaum vermeidbar: Wer gut ist in dem, was er macht, wird mit Verlockungen konfrontiert, sei es Geld, Ruhm oder der Möglichkeit, grössere Projekte umzusetzen. Folglich gilt es auf einem schmalen Grat zu balancieren, um die Glaubwürdigkeit nicht zu verlieren und doch vom eigenen Erfolg profitieren zu können. Dabei wird die *street-credibility* meist schneller zum Marktwert als zum politisch relevanten Faktor.

5.1. INTERNET: VERBREITUNG UND VERKAUF

Ausgangspunkt für den enormen Zuwachs an Aufmerksamkeit ist sicherlich das Internet, das ermöglicht, die ephemeren Werke selbst mit bescheidenen Mitteln weltweit zu verbreiten und sie so über ein lokales Umfeld hinaus verfügbar zu machen und zu halten. In gewissen Stadtteilen finden sich zwar durchaus überdurchschnittlich viele Werke und einige Sammler tragen sowohl Fundstücke von der Strasse sowie gekaufte Galerieexponate zusammen, um sie zu präsentieren und zu konservieren – am bedeutsamsten für die Verbreitung von Urban Art ist jedoch mit Sicherheit ihre massenhafte Reproduktion und Verbreitung. Neben der Verbreitung über Druckerzeugnisse und Film erfolgt diese primär über das Internet. Dies unterstreichen auch Sara und Marc Schiller, die Betreiber des *Wooster*

236 Blek, zit. nach Manco, S. 15.

237 Hartard 2010, S. 22.

Collective, einer der grössten online-Plattformen für Urban Art:

*„Street art [hier: urban art; RJ] is truly the first global art movement fuelled by the internet. The internet has allowed people from all over the world to participate in what is, essentially, an ephemeral art movement.“*²³⁸

Neben dem unmittelbaren Wettbewerb im Stadtraum ist es gerade diese mediale Verbreitung, die eine internationale Konkurrenz um die spektakulärste Aktion generiert. Dank der sehr niedrigen Schwelle für die Publikation und der sofortigen weltweiten Zugänglichkeit eignen sich spezialisierte Homepages, Blogs oder Fotoportale als ideale Schnittpunkte, die dem lokalen Agieren eine globale Präsenz verschaffen.²³⁹ Engagierte Fotografen, die Urban Art dokumentieren und (virtuell) ausstellen, nehmen folglich eine quasi kuratorische Rolle bezüglich ihrer Selektion und Distribution ein. Der Kritiker und Kurator Alain Bieber, der selbst einen nahezu täglich aktualisierten Blog unterhält, verweist auf die Stärke der globalen Vernetzung:

*„The current global communication network and the access to media allow anyone to publicize themselves. Blogs, social networks, and photo and video-sharing sites allow powerfully symbolic campaigns-or small temporary interventions-to echo around the world and find sympathizers.“*²⁴⁰

WEBSHOPS

Zu den wichtigsten Möglichkeiten neben dem Dokumentieren von Werken, die das Internet bietet, gehörte auch ihr Verkauf. So kann mit nur geringen Mitteln ein eigenständiges Distributionssystem geschaffen werden, über das die Künstler selbst verfügen können, was viele Urban Artists erkannt haben und für sich nutzen, wie der Britische Urban Artist Eine ausführt:

*„Most of these artists have their own websites showin’ things that they’re doing. Somebody goes out doing something in the street, the next day it’s up on their site. These websites are a way of cutting out the galleries, cutting out the agents and dealing directly with the buyer.“*²⁴¹

Das Einrichten eines Webshops ermöglicht es, dieselben Motive von der Strasse in den internationalen Markt zu bringen, ohne dazu in das existierende Marktsystem aufgenommen werden zu müssen. Zugleich hat das Vorgehen den Urban Artists erlaubt, neue Käuferschichten zu erschliessen, die von den vergleichsweise günstigen Werken angezogen wurden. Bald zeigte sich, dass die Nachfrage für die so verkauften Editionen wuchs, was wiederum das Interesse etablierter Galerien nach sich zog, die eine lukrative neue Geschäftsgelegenheit erkannten – und die Preise zogen an.

238 Marc & Sara Schiller, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 141; www.woostercollective.com (23.10.2011).

239 Hans-Christian Psaar verweist in *Street Art – Die Strasse als Blog* gar auf eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen Urban Art und Blogging; Psaar 2009, in: unkultur.olifani.de/?p=416 (15.12.2011).

240 Bieber 2011, S.53; www.rebelart.net (23.10.2011).

241 Eine, zit. nach: Peiter 2009, DVD, 00:31h.

Leider ist dieser ökonomische Aspekt bisher nicht weiter untersucht oder mit Zahlen belegt worden. Auffallend ist aber, dass Urban Artists nicht nur bei der Produktion und Platzierung ihrer Werke, sondern auch bezüglich ihrer Vermarktung selbständig agieren. Im Internet finden sie dafür ideale Rahmenbedingungen. So können sie die Synergien zwischen Produktion und Präsentation auf öffentlichem Grund über die mediale Verbreitung bis zum Verkauf nicht nur gewinnbringend einsetzen, sondern auch vollständig kontrollieren. Das Vorgehen führte zwar nicht dazu, das Establishment zu stürzen, aber es zu umgehen und das auf der Strasse angesammelte symbolische Kapital eigenständig in finanzielles umzuwandeln.

Bemerkenswert ist, dass viele Urban Artists nicht nur Künstler, sondern auch Kuratoren, Kommunikatoren und Verkäufer ihrer Tätigkeit in Personalunion sind. Dieser Kontrast zur im Betriebssystem Kunst üblichen Spezialisierung ist wohl auf mangelnde Alternativen zurückzuführen, entspricht aber auch einem geschickten Ausnutzen neuer technologischer Möglichkeiten und erlaubt eine gewisse Unabhängigkeit, gleicht sich aber auch zusehends dem Betriebssystem Kunst an.

5.2. AKTIVISMUS: VON DER REBELLION ZUM SELL-OUT

Der Wille, den öffentlichen Raum nach eigenen Vorstellungen zu gestalten und in Beschlag zu nehmen, ist per se eine politische Haltung, womit ihre Umsetzung zur politischen Handlung wird.²⁴² Eine Konsequenz dieses Verständnisses ist auch ein (oft postuliertes) antielitäres Selbstbild und der Aufruf zur Partizipation. Die Gesetzesübertretung wird durch den Nutzen für die Gemeinschaft und die Verbesserung der allgemeinen Lebensumstände legitimiert. Der Anspruch, eine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken, gehört folglich zu den Idealen von Urban Art, selbst wenn ihre Einverleibung ins kapitalistische System bereits geschehen ist, wie Alain Bieber beklagt:

*„Street Art [hier: Urban Art; RJ] war einst Aufbegehren gegen das Establishment. Ein rebellischer, illegaler Akt. Doch aus der subkulturellen Gegenbewegung wurde ein globales Pop-Phänomen. Heute werden die rebellischen Anti-Helden bejubelt, vereinnahmt und kommerzialisiert.“*²⁴³

Bieber zufolge hat für die Urban Art bereits ein Umbruch stattgefunden, wie ihn die Geschichte immer wieder zeigt: Das idealistische Ziel, die Gesellschaft zu verändern, entschwindet graduell, während das Phänomen in ihr aufgeht. Dies scheint jedoch nur partiell richtig, da eine grosse Diskrepanz zwischen international erfolgreichen Urban Artists und der viel breiteren Basis an Unbekannten besteht. Denn solange die Werke illegal

242 Siehe Seno 2010, S. 23; vgl. dazu auch Kapitel 3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN SOWIE exemplarisch für Zürich ANHANG 3: „TEXTSTICKER“.

243 Bieber 2007, in: www.art-magazin.de/szene/866.html (22.11.2011).

oder tatsächlich anonym sind, sind sie weder lukrativ, noch kommen sie im Mainstream an. Zudem zeigt sich eine Tendenz zu einer bewussten Anti-Ästhetik, die nicht gefallen oder verschönern will, um sich so einer potentiellen Ausnutzung zu widersetzen.

Bereits in den Anfangszeiten von Graffiti wurde erkannt, dass die scheinbar unkontrollierbar wuchernden Namenszüge Ausdruck des Widerstands sind:

„Ein neuer Typus der Intervention in die Stadt, nicht mehr als Ort der ökonomischen und politischen Macht, sondern als Zeit/Raum der terroristischen Macht der Medien, der Zeichen und der herrschenden Kultur.“²⁴⁴

So deutete Jean Baudrillard in seinem „berühmt-berüchtigten“ Essay über den Aufstand der Zeichen, die ihm unverständlichen Schriftzüge.²⁴⁵ Die Strassen sind Orte der Macht, an denen diverse heterogene Partikularinteressen mit einander kollidieren – aber mit weniger theoretischer Fundierung und mehr aktiven Teilnehmern als je zuvor. Schliesslich bietet Urban Art, abgesehen von Fragen der Legalität, einen aussergewöhnlich niederschweligen Zugang – einzig die eigene Überzeugung ist notwendig, seine Erzeugnisse der Öffentlichkeit zu präsentieren. Somit können, gemäss dem Fotografen Matthew Smith, durch Urban Art Informationen verbreitet werden, ohne dass sie editiert oder zensiert werden:

„I think that's one of the great beauties of graffiti [hier: Urban Art; RJ]: it's public information, unedited and straight from the heart – something that never happens in the conventional mass media.“²⁴⁶

Der Sprayer DAZE äussert sich über das Verhältnis zwischen Graffiti und Aktivismus hingegen in einem etwas anderen Sinn: „Well, I think the act is rebellious, but the message isn't so strong as that. It's really just about the act.“²⁴⁷ Im Gegensatz zur Propaganda fehlen Slogans mit konkreten Botschaften – die Subversion beschränkt sich darauf, dass sie geschaffen werden, das gilt auch für Street Art, wie Christian Psaar in ähnlichen Worten festhält:

„Denn Street Art [hier: Urban Art; RJ] ist dort subversiv, wo sie sich dagegen verweigert, die Verlängerung der Parole zu sein. Das kritische Potential von Street Art – und vielleicht sollte man genau auf diesen Punkt besonders hinweisen – liegt darin, kein Träger von dezidierten Botschaften zu sein.“²⁴⁸

Je mehr Freiheit sich die Künstler nehmen, umso stärker sind die Rezipienten ausgeliefert. Hier stellt sich folglich die Frage, inwiefern eine Vermittlung zwischen den Beteiligten, den Handelnden auf der einen und den „Ausgelieferten“ auf der anderen Seite, möglich ist. Angesichts ihrer Kriminalisierung bleibt die Akzeptanz von Urban Art einerseits gering,

244 Baudrillard, S. 120f.

245 Miessgang 2010, S. 32f.

246 Matthew Smith, zit. nach: Wright 2007, S. 51.

247 Zit. nach Matzinger 2003, Interview (Bronx, 08.08.2001), Insert.

248 Psaar 2007, in: www.kulturdisplace.net/texte/street-art-zwischen-rekuperation-und-subversivem-potential (22.11.2011).

umgekehrt werden aber auch ihre Ausbreitung und die damit einhergehende Anpassung harsch kritisiert.

Doch viele „Urban-Art-Stars“ nutzen ihre Bekanntheit, um sich weiterhin gesellschaftlich zu engagieren. Wie der Kurator Pedro Alonzo schreibt, lösen sich bei ihren Projekten die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus zusehends auf:

„Some artists, such as JR and Swoon, have crossed the line that divides art and activism in establishing nonprofit organizations in order to have a direct impact on communities around the globe.“²⁴⁹

Beide Akteure folgen dabei keiner festen Ideologie, sondern versuchen bei ihren offenen Projekten, möglichst viele Menschen einzubeziehen und mit ihnen in Kontakt zu kommen. So wurde der französische Street Artist JR unlängst mit dem TED Prize ausgezeichnet und sprach in seiner Rede über die Möglichkeit durch Kunst die Welt zu verändern:

„In some ways, art can change the world. Art is not supposed to change the world, to change practical things, but to change perceptions. Art can change the way we see the world. Art can create an analogy. Actually the fact that art cannot change things makes it a neutral place for exchanges and discussions, and then enables you to change the world.“²⁵⁰

Ein konkreteres und kontroverses Beispiel politischer Einflussnahme stellt die Kampagne von Shepard Fairey im Vorfeld der Wahl Barak Obamas zum US-Präsidenten dar. Statt dem Wrestler André the Giant und dem Slogan OBEY, die nach Aussage von Fairey die öffentliche Omnipräsenz von Wahl- und Kaufaufforderungen ad absurdum führen sollte, begann er 2008 Plakate mit dem stilisierten Bildnis Obamas und der Botschaft HOPE zu verbreiten, um sein Zielpublikum für den demokratischen Kandidaten zu mobilisieren. Nach der Wahl wurde sein Einsatz mit einem Schreiben des neuen Präsidenten verdankt. Aus einer Laune entstandene Systemkritik hatte sich plötzlich in ein mächtiges Propagandainstrument verwandelt, das der Künstler auch gewillt war, nach seinem Gutdünken einzusetzen, zunächst gegen George Bush und schliesslich für Barak Obama.²⁵¹ Sein Ziel, alles zu hinterfragen, ist mittlerweile hinter Affirmation und kommerzielle Interessen zurückgetreten, wie Wiebke Gronemeyer beklagt:

„Everything that some (long) time ago made for the radical character of Fairey’s work – values like revolt, renewal, revival and innovation – have now become no more than a symbolistic and also simplis-tic heritage on which his commercial success heavily relies.“²⁵²

249 Alonzo 2011, S. 217; zu Swoon siehe: [en.wikipedia.org/wiki/Swoon_\(artist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Swoon_(artist)) (22.11.2011).

250 JR, zit. nach: www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out.html (13.12.2011); siehe auch: jr-art.net/ (22.11.2011).

251 Vgl. dazu: OBEY 2009, S.270-275; Bearman 2008; Gronemeyer 2009.

252 Gronemeyer 2009, S. 25.

Urban Art beinhaltet das Potential einer durchlässigen und offenen Gemeinschaft, die sich untereinander sowie nach Aussen austauscht und kommuniziert. Die Selbstdarstellung nutzt gern das Bild der Selbsthilfe, indem der Urban Artist mit dem passiven und unzufriedenen Konsumenten kontrastiert wird.²⁵³ Urban Artists haben also eine Vorbildfunktion für andere, die ihrem Beispiel folgen sollen – umso wichtiger ist folglich, dass sie selbst ihre eigenen Ideale nicht verraten und bei ihrer Tätigkeit nur selbstlosen Motiven folgen.

Das stilisierte Bild eines gerechten Kampfes der rebellischen Aufständischen gegen die Allmacht eines anonymen, autoritären und insgesamt lebensfeindlichen Systems ist ein essentieller Bestandteil des Selbstverständnisses vieler Akteure.²⁵⁴ Ein solches Verständnis erschwert jedoch zugleich den individuellen Erfolg, wodurch die Möglichkeiten, seinen Lebensunterhalt mit Urban Art zu verdienen, mehr als begrenzt sind. Der Vorwurf des Sell-out ist ein stetiger Begleiter der Umwandlung des symbolischen und kulturellen Kapitals von Subkulturen in Geld.²⁵⁵ Dabei stellt sich die Frage, wo die Grenze zum Verrat essentieller Ideale liegt: Ist es inakzeptabel überhaupt Geld (durch Aufträge oder den Verkauf von Werken) anzunehmen? Geht es darum, nur bestimmte Angebote anzunehmen oder zumindest gewisse abzulehnen? Oder aber ist der Grad der Mitbestimmung, also der künstlerischen Freiheit, wichtigstes Kriterium?

Aufgrund solcher Fragen bleibt das Verhältnis zwischen (propagierter) Rebellion und (kommerziellem) Erfolg prekär und führt vielfach in eine Apologetik, für die beispielhaft eine Erklärung des Urban Artists LOKISS steht, wieso (und wie) er Aufträge annimmt:

„Eigentlich kannst du mich eine Industriebure nennen, weil ich meine Seele an sie verkaufe. Aber auf der anderen Seite trickse ich sie auch aus, weil ich viel zu viel Geld von ihnen verlange, viel zu viel für die Zeit und Energie, die ich tatsächlich aufwende. Sie beuten mich zwar aus, aber ich benutze sie auch.“²⁵⁶

5.3. WERBUNG: ENGSTER FREUND UND ÄRGSTER FEIND

Die naheliegendste Möglichkeit, neben der Kunstwelt, die unbezahlte Tätigkeit in den Strassen auch finanziell zu nutzen, ist das Arbeiten in der Werbewelt – und umgekehrt haben PR-Agenten rasch das Kommunikationspotential von Urban Art erkannt. Denn wer es schafft, sich in den Strassen einen Namen zu machen und bekannt zu werden, hat

253 Besonders explizit ist dieser Topos beim Subvertisement, das gezielt Werbeflächen angreift und verändert.

254 „Graffiti, Protest und ästhetische Interventionen sind allesamt Ausdruck des Widerstands gegen Autoritäten.“ McCormick 2010, S. 16.

255 Reineke 2009, S. 165-167.

256 Lokiss, zit. nach: www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=6&x=3&y=6 (20.08.2010).

bewiesen, dass er oder sie in der Lage ist, einen *brand* zu kreieren.²⁵⁷ Deswegen werden Image und Methoden von Urban Art regelmässig von der Werbung übernommen. Problematisch für den reibungslosen Austausch von Geld und Können oder *credibility* sind einzig ideologische Vorbehalte und die damit verbundene Abwägung zwischen finanzieller Sorglosigkeit und dem Verlust der eigenen Anhänger. Erfolgreiche Vertreter befinden sich in einem Zwiespalt, wie sie den subkulturellen Konventionen gerecht werden und zugleich von Urban Art leben können. Der viel kritisierte Shepard Fairey verortet derartige Schwierigkeiten in der Wahrnehmung durch andere:

„People think that just because they see the stuff all around that I must be making a lot of money, but at best I break even on the whole deal. [...] the thing itself, it never changed. It was constant. But then people's perception of what it meant, what it symbolized, changed.“²⁵⁸

Die Beziehung zwischen Urban Art und Werbung ist also angespannt und wechselhaft, aber auch von gegenseitiger Beeinflussung geprägt. Beide befinden sich gemäss Lewisohn in einem Wettstreit um denselben Raum und bedienen sich dabei ähnlicher Mechanismen:

„They [Urban Artists; RJ] are in competition with the fly posters and advertisers. They also know that as soon as they put their work up on the street, the advertisers and marketers are going to attempt to appropriate their ideas. [...] It's a constant cat-and-mouse game of artists innovating and advertisers assimilating.“²⁵⁹

Wie Lewisohn weiter ausführt beruht dieser Konflikt also auf ihrer Ähnlichkeit trotz der gegenläufigen Intentionen, da auch die Bilder, die Urban Art generiert, wie Werbung funktioniert – mit dem Unterschied, dass es nicht um ein bestimmtes Produkt geht.²⁶⁰

Beide Sphären nutzen einander gegenseitig als Experimentierfelder, aus denen erfolgreiche Strategien für das Erregen von Aufmerksamkeit fortlaufend assimiliert werden. Die Fruchtbarkeit dieser Auseinandersetzung zeigt sich in Neologismen wie *Subvertisement* und *Guerilla Marketing*, die aus gegenläufigen Perspektiven auf die jeweiligen Praktiken des anderen Bezug nehmen.

GUERRILLA MARKETING

Die Mechanismen, Aufmerksamkeit für die eigene Person oder für ein Produkt zu generieren, unterscheiden sich nur geringfügig. So nutzen diverse Firmen regelmässig Ästhetik und Bildsprache von Urban Art, die darauf ausgelegt sind, schnell verstanden und leicht wieder erkannt zu werden. Weiter bedienen sie sich auch deren Techniken wie Sticker und Schablonen, die ohne Bewilligung im Stadtgebiet verteilt werden, selbst wenn sich dieses Vorgehen als zweischneidiges Schwert entpuppen kann, wie der *think-tank* Das Zukunftsinstitut warnt:

257 Seno 2010, S. 130.

258 Shepard Fairey / OBEY; Zit. nach: Hofstätter 2006, S. 130.

259 Lewisohn 2008, S. 65.

260 Ebenda, S. 111.

„Die Unternehmen haben erkannt, dass die authentische und ausgefallene Straßenkunst große Potentiale aufweist, um junge Zielgruppen anzusprechen. Gleichzeitig aber sind diese sehr skeptisch gegenüber Marketingmethoden eingestellt und entlarven schnell die oberflächliche Vereinnahmung der Kunst für kommerzielle Zwecke. Zumal zwei der wichtigsten Street-Art-Themen der Konsumwahn und die Kommerzialisierung des öffentlichen Raums sind.“²⁶¹

Dennoch überwiegen für viele Unternehmen die positiven Aspekte bei der Übernahme von Strategien aus dem Bereich der Urban Art: Sie demonstrieren damit, am Puls der Zeit zu sein, und erlangen im Idealfall *Street Credibility* für ihr Image. Zudem verspricht Urban Art ein direktes Erreichen einer bestimmten Zielgruppe, die auf konventionelle Werbung wenig anspricht und dies, verglichen mit TV- oder Plakatwerbung, äusserst kostengünstig.²⁶² Je weniger eine klare Trennung zwischen Werbung und Kunst existiert, je weniger oberflächlich die Vereinnahmung ist, umso besser funktioniert dieser Ansatz. Gerade in der gegenseitigen Durchdringung der beiden Sphären profitieren beide am meisten, so dass es kaum überrascht, dass Ausbildung oder Werdegang vieler Urban Artists in enger Verbindung mit der Werbeindustrie stehen.

SUBVERTISEMMENT

Subvertisement bezeichnet unterschiedliche Vorgehensweisen gegen Werbeflächen im öffentlichen Raum.²⁶³ Die *Diktatur der Werbung*²⁶⁴ im öffentlichen Raum konstituiert aufgrund vieler ihrer Zuschreibungen einen Gegenpol zum Aktivismus und somit ein ideales Feindbild: Sie steht für Konsum, Verdummung und Sexismus, und erst das ihr zur Verfügung stehende Kapital ermöglicht Sichtbarkeit.²⁶⁵ Damit ist Werbung ein weithin sichtbares Symbol der Präsenz von Grosskonzernen und ihrer Macht im und über den öffentlichen Raum. Urban Art betont dagegen ihr demokratisches Wesen, indem unentgeltlich gearbeitet und ein *do-it-yourself*-Gedanke gepflegt und gefördert wird. Durch *Adbusting* werden Werbebotschaften verändert oder kreativ neu besetzt, um so ihren eigentlichen Zweck zu unterlaufen. Neben solchen aktivistischen Idealen, bedienen sich Urban Artists nicht nur etablierter Werbestrategien, um Aufmerksamkeit zu erlangen, sondern nutzen auch deren physische Präsenz als Ausstellungsfläche für ihre eigenen Zwecke. Eines der prominentesten Beispiele ist ZEVS, der mit seinen Serien *visual attacks* (die symbolische Entführung oder Erschiessung von Plakatmodellen) und *liquidated logos* (mit Farbe verfremdete Markenlogos) berühmt geworden ist.²⁶⁶

261 Nach: www.zukunftsinstitut.de/verlag/zukunftsdatenbank_detail?nr=1837 (23.10.2011).

262 Vgl. Schmidt 2009, S. 197-200; Reineke 2007, S. 157-167.

263 Lewisohn 2008, S. 115ff.

264 Rauterberg 2008, in: www.zeit.de/2008/47/Vermuellung/seite-1 (13.11.2011).

265 Vgl. Lasn 2008.

266 Siehe www.gzzglz.com/ (23.11.2011).

Dabei ist die Hochglanzwelt der Mode nicht nur Ziel seiner Kritik, sondern vor allem zugleich ein höchst attraktiver Hintergrund für seine Eingriffe:

*„La publicité règne sur l'univers des images urbaines. Elle a un pouvoir attractif très puissant. Comme en Aikido, je détourne sa force à mon profit.“*²⁶⁷

Auch hier zeigt sich wieder, von der entgegengesetzten Seite, dieselbe Annäherung bis zum wechselseitigen Profit – man kann nicht wirksam gegen Werbung angehen, ohne selbst Werbung zu schaffen, scheint es.

5.4. KUNST: VON DER ÜBERSCHREITUNG INS SYSTEM

Eine Möglichkeit zur Professionalisierung von Urban Art stellt der Eintritt in den florierenden Kunstmarkt dar, wobei die Eingriffe ins städtische Alltagsleben als Drucke und Fotografien oder auf Leinwänden in verkäufliche Produkte übertragen werden. Die Weigerung Werke zu produzieren, die als Ware gehandelt werden können, gehört zu den Charakteristiken von Urban Art, die ihr den Zutritt zum Kunstmarkt ebenso erschweren wie ihre illegale Komponente.

*„Graffiti [hier: Urban Art; RJ] as a concept implies transgression of ‚public‘ space, and because of this its institutional adaptation ceases to have value.“*²⁶⁸

Die essentiellen Elemente der Überschreitung und des öffentlichen Raumes, die der Urban Artist ESCIF hier anspricht, lassen sich kaum in einen anderen Kontext übertragen. Der Eintritt in die Kunstwelt stellt für viele Urban Artists dennoch ein wichtiges Ziel dar, wenn auch aus individuell unterschiedlichen Gründen, wie Lewisohn beschreibt:

*„At one level, it [the museum] is still seen as the pinnacle: they are artists and want their work to be shown in places where art is seen. Others simply see it as a way of making money that can fund their work on the street.“*²⁶⁹

Ähnlich wie bei der Werbung wird dies als natürliche Entwicklung oder Abkehr von den hehren Idealen gewertet. Die Bedingungen innerhalb des Komplexes von Museen, Galerien und Messen unterscheiden sich von der Sphäre, in der sich Urban Art ursprünglich bewegt, auch wenn sich beide zusehends vermischen. Die Situation des *white cube*, der Exklusivität und Neutralität vermittelt, erfordert eine gezielte Produktion von Werken, die auf die anders geartete Rezeptionshaltung eingehen und zugleich auf ihre ursprüngliche

267 ZEVS, zit. nach: Douaire 2004, in: www.patriciadorfmann.com/artist/zevs/interviews (23.11.2011).

268 ESCIF, zit. nach Martin 2010, S. 32.

269 Lewisohn 2008, S. 131; im Gegensatz dazu meint Blek le Rat: „99% of urban artists use urban art as a stepping stone into the galleries. It's a fatal error because in galleries they're seen by 40 people, in museums they're seen by 10 people, but in the streets they're seen by 100,000 people.“ Zit. nach: Reiss 2007, in: jonreiss.com/2007/05/interview-with-blek-in-swindle-magazine/ (23.12.2011).

Herkunft zurückverweisen.²⁷⁰ Trotz einiger Erfolge bleibt es somit schwierig, Urban Art im Kunstmarkt zu etablieren, wie der Galerist Jeffrey Deitch erklärt:

*„For graffiti and street art in general there’s very little connection with the mainstream art market. Yes, there’s a market created by the people who collect it, but very few mainstream art collectors buy it.“*²⁷¹

GRAFFITI IN GALLERIEN IN DEN 1980ERN

Johannes Stahl beschrieb bereits 1990 in seiner Dissertation den rasanten Aufstieg und das abrupte Ende der Liaison zwischen Graffiti und Kunstmarkt.²⁷² Ausgehend von New York erfolgten zahlreiche Ausstellungen in Galerien und Museen in den USA und Europa, deren vorläufige Höhepunkte die Präsentation von Graffiti-Bildern an der documenta 7 in Kassel (1982) und 1984 an der Biennale in Venedig waren.²⁷³ Die Entdeckung authentischer *Outsider* in den Grosstädten durch einige Galeristen sorgte zunächst für Aufregung in der Kunstszene und eine rasche Ausweitung des Phänomens.²⁷⁴ Bald folgten aber Probleme mit den Sprayern, die sich schlecht kontrollieren liessen, sich nicht anpassen wollten und, wie Stahl schreibt, deren eigene Sichtweise nicht anerkannt wurde:

*„Für die Händler ist nicht die anerkannte Meisterschaft unter den anderen Sprayern ein Kriterium gewesen, sondern die Fähigkeit des Sprayers, sich gegenüber dem Kunstmarkt zu öffnen und sich als Einzelperson darin zu behaupten.“*²⁷⁵

Diese Schwierigkeiten waren mitverantwortlich für das ebenso rasche Abflauen des Interesses an den Sprayern als Künstler. Ein weiteres Hauptproblem war aber die fehlende Anpassung an den neuen Kontext seitens der Sprayer und mangelnde Kenntnisse der Ursprünge von Graffiti bei den Galeristen und Käufern:

*„Because the work was now on canvas, the viewer started to judge it with the same criteria with which they would judge any other painting, but in reality it had a completely different history.“*²⁷⁶

Die Prinzipien, nach denen Graffiti entstand, und die Weise, wie Bilder im Museum betrachtet werden, differierten zu stark, um sie erfolgreich zusammenzuführen – der Transfer dieser Form von Urban Art in einen institutionalisierten Rahmen erwies sich letztlich als zu problematisch.

270 Lücken 2009, S. 58-61.

271 Galerist Jeffrey Deitch, zit. nach: Lewisohn 2008, S. 138.

272 Stahl 1990, S. 134-142; siehe auch Danysz 2009, S. 156-160.

273 Vgl. Lorenz 2009, S. 42ff.

274 In Zürich unter anderem Bruno Bischofberger mit Jean-Michel Basquiat und Serge Ziegler mit Rammellzee und Phase 2.

275 Stahl 1990, S. 141.

276 Lewisohn 2008, S. 134.

AVANTGARDE

Diesem Rückschlag zum Trotz wird Urban Art heute als neue Avantgarde positioniert, welche die Kunstwelt erschüttert, wie zum Beispiel von der Pariser Galeristin Magda Danysz:

„As far as I can see, Style Writing [hier: Urban Art; RJ] has shaken the art establishment as hard as cubism hit painting back in the days, branching out into a whole new modern era, leading a whole new Art History chapter.“²⁷⁷

Neben dem Kubismus, der wohl vornehmlich wegen seiner Auswirkungen auf die Kunstgeschichte von Danysz angeführt wird, werden diverse Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts mit Urban Art in Verbindung gesetzt.²⁷⁸ Sie reichen von Dada über Pop Art und Land Art bis zu den Situationisten und beziehen sich auf Techniken (wie Schablonen, Collagen, Drucke), Bildsprache (aus Comic, Werbung) oder Verfahren (*dérive, détournement, Intervention*) bis zum Ziel, mit künstlerischen Mitteln die Welt zu verändern.

Eine Analyse der Kennzeichen von Avantgarden²⁷⁹ fällt bei Urban Art zwiespältig aus: Dass sie als Reaktion auf gesellschaftliche und technologische Veränderungen zu verstehen²⁸⁰ und durch diese bedingt ist, ist kaum zu bestreiten. Weitere avantgardistische Momente sind eine Erweiterung des Aktionsradius' und der ausgiebige Gebrauch von Provokation und Verfremdung als Stilmittel. Umgekehrt fehlt jedoch die theoretische Reflexion als Kernelement und Ausgangspunkt avantgardistischer Bewegungen, die bis zur Absage an eine weitere Kunstproduktion führen kann, wenn Hanno Ehrlicher schreibt,

„dass der kreative Schaffensprozess selbst als anachronistische und ‚reaktionäre‘ bürgerliche Tätigkeit unter Verdacht geriet und die Kunst als unnütze Last auf dem Weg zur Weltrevolution einfach über Bord geschmissen [...] wurde.“²⁸¹

Im Kontrast dazu konstatiert Tokke Lykkeberg das Schweigen geradezu als Kennzeichen von Urban Art, beziehungsweise

„[...] die Vorstellung, dass der zeitgenössische Künstler viel über das Wenige, was er tut, schreibt, während der Graffiti-Writer [hier: auch Urban Artist; RJ] überhaupt nichts über das, was er tut, schreibt.“²⁸²

Ebenso tritt anstelle einer radikalen Destruktion tradierter Kunstformen eine, wenn auch angespannte, Koexistenz bis zum Desinteresse.

277 Danysz 2009, S. 9.

278 Reineke 2007, S. 146-157; Lewisohn 2008, S. 75; Wochenklausur 2011, S. 63-65; Ullrich 2009.

279 Vgl. dazu Ohrt 1990; Dietzens 2009; Müller-Philippsohn 2011, S. 84f.

280 Der Film als neues Medium wurde mittlerweile durch die ähnlich umfassenden Neuerungen abgelöst, die das Internet mit sich bringt.

281 Ehrlicher 2001, S. 448.

282 Lykkeberg 2008, S. 32.

Der Begriff der Avantgarde ist eng verbunden mit der Integration politischer Ziele in die Sphäre der Kunst und weiterführend mit dem Bestreben einer Aufhebung der Kunst in eine Lebenspraxis.²⁸³ Der avantgardistische Anspruch, mit dem Warencharakter von Kunstwerken zu brechen, mag in einem ersten Schritt gelungen sein, angesichts des florierenden Marktes für Urban Art wurde er jedoch zu einem der ersten Opfer ihres Erfolgs. Die angestrebte Verbindung von Leben und Kunst vollzieht sich bei Urban Art vielleicht am deutlichsten im Anspruch den Andreas Ullrich als „*attempt[s] to return sovereignty and self-determination of one's own environment back to the individual person*“²⁸⁴ beschreibt.

Im gelebten Anspruch, unaufgefordert zur Gestaltung der eigenen Umwelt beizutragen und so als Vorbild zu dienen, liegt sicherlich der grösste gesellschaftliche Verdienst von Urban Art. Zugleich macht aber diese prekäre Produktionssituation auch ihre Schwäche aus, da sie den Möglichkeiten der Verwirklichung klare Grenzen aufzeigt:

*„It is precisely its position detached from the institution of art which prevents the ‚artistic freedom‘ here, an autonomy not needing to defer to anything. Street art [hier: urban art; RJ] is thus simultaneously liberated and imprisoned: because it gains immediacy, it lacks the essential possibility of developing freely to the greatest extent possible.“*²⁸⁵

Im Rückblick ist allen avantgardistischen Bewegungen gemein, dass sie durch Kritik oder Auflehnung ihre Wirkmacht im Kontrast zu den herrschenden Verhältnissen entfalten, nach einer Phase der Ablehnung jedoch zusehends in dieses integriert werden. Für Urban Art gilt dies nur teilweise, da sie viel zu heterogen ist, um sich gänzlich vereinnahmen zu lassen; viel eher werden jene abgeschöpft, die ein gewisses Mass an Aufmerksamkeit erlangt haben, während andere weiterhin ausschliesslich unter den unbequemen Bedingungen der Strasse arbeiten.

KUNSTMARKT

Grösster Anreiz für Urban Artists, am Kunstmarkt teilhaben zu wollen, sind sicherlich ökonomische Interessen; abgesehen davon bringt der Verkauf von Werken auch weitere Vorteile mit sich. Zwei Faktoren wirken dem Prozess, ohne andauernde Präsenz in Vergessenheit zu geraten, entgegen oder schwächen ihn zumindest ab: zum einen die prompte Dokumentation, Archivierung und eventuell Verbreitung einer bestimmten Arbeit durch die Urban Artists selbst und zum anderen das Konservieren von Werken durch Sammler. Die Voraussetzungen für ein herausragendes Werk erweitern sich, so dass als entscheidender Qualitätsfaktor nicht allein die Beschaffenheit, sondern auch seine andauernde Verfügbarkeit wichtig werden. Darin sieht auch Kunsthändler Simon de Pury einen entscheidenden Vorteil seiner kommerziellen Tätigkeit:

283 Vgl. auch Matzinger 2003, S. 59f.

284 Ullrich 2009, S. 13.

285 Dietzens 2009, S. 10.

„When an artist becomes valuable, there's a greater chance that some of his work will be preserved. [...] So the market place helps to increase knowledge of an artist.“²⁸⁶

Von grossem Interesse für Sammler ist nicht nur die Verbreitung sondern insbesondere die Knappheit des gesammelten Gutes – was den Prinzipien von Urban Art, eine möglichst grosse Sichtbarkeit anzustreben, an sich zuwider läuft. Welch absurde Formen dieses Streben annehmen kann, erzählt der Writer Akay:

„Collectors have asked to buy our videos, but they want them to cost four-figure sums. It's like if they don't cost €1'000 or €3'000 they have no value. So we say, 'Yeah, you can buy the video for €12.' And then they lose all interest. It's slightly ridiculous.“²⁸⁷

URBAN ART IM MUSEUM

Auch Kunstmuseen nehmen sich der Aufgabe an, Wissen und Werke zu bewahren und zu verbreiten. Urban Art ist leicht zugänglich, wenn auch im veränderten Kontext schwer angemessen zu vermitteln. Denn eine technisch saubere Umsetzung ist klar erkennbar und das künstlerische Können in handwerklichen Fähigkeiten verhaftet. Gleichzeitig ist der Inhalt, gern mit Humor unterfüttert, für ein Laienpublikum gut verständlich. Im Gegensatz zu anderen Formen zeitgenössischer Kunst beziehen sich die notwendigen Vorkenntnisse weniger auf intellektuelle Spielereien oder kunsthistorische Referenzen, sondern auf einen cleveren Umgang mit Populärkultur, Tagespolitik und ähnlichen Themen. Ihre Verständlichkeit ohne kunstgeschichtliches Vorwissen ist entsprechend hoch.

In den letzten Jahren haben mehrere Museen von internationalem Rang gross angelegte Gruppenausstellungen zu Urban Art gezeigt: Die Tate Modern in London machte 2008 den Auftakt mit *Street Art, Né dans la Rue* der Fondation Cartier in Paris widmete sich 2009 der Geschichte von Graffiti. Ein Jahr darauf präsentierten die Kunsthalle Wien *Street and Studio* und das Museum of Contemporary Art San Diego *Viva la Revolucion: A Dialogue with the Urban Landscape*. 2011 folgte schliesslich im Museum of Contemporary Art in Los Angeles *Art in the Streets*.²⁸⁸ Bestes Beispiel für den Publikumserfolg von Urban Art ist aber die Einzelausstellung *Banksy vs Bristol Museum*, die 2009 zu den dreissig bestbesuchten Kunstaustellungen weltweit gehörte.²⁸⁹ In unterschiedlicher Weise wurde versucht, Vergangenheit und Gegenwart von Urban Art aufzuarbeiten und unterschiedliche Präsentationsformen auszuloten. Von dokumentarischen Objekten bis zu Auftragswerken im Aussenraum reicht das Spektrum der institutionalen Übertragungsansätze, meist sind es jedoch Leinwände und Installationen, die sich kaum mehr von den üblichen Museumsexponaten unterscheiden.

286 Simon de Pury, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 172.

287 Akay, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 348. Um eine hohe Verbreitung – auch innerhalb des Umfelds der Urban Artists – zu ermöglichen, werden Werke also oft in grossen Auflagen zu geringen Preisen vertrieben.

288 Siehe dazu ANHANG 4: AUSSTELLUNGEN.

289 Besucherzahlen: 3859 täglich / 308'719 total, in: The Art Newspaper 2010, S. 23.

Die Besucherzahlen demonstrieren zwar einen erfolgreichen Übertritt *intra muros* von Urban Art, die Ausstellungen werden aber wegen ihrer „Trivialität“ nach wie vor kritisiert:

*„Das Street-Art-Mysterium Banksy hat im Museum zugeschlagen – natürlich ganz offiziell und gut vermarktet. Mehr als schaukelnde Affen und dumme Sprüche hat er aber nicht zu bieten. Seinen einst so unverwechselbaren Rebellen-Charme hat er wohl auf der Straße gelassen.“*²⁹⁰

Auch die Widersprüche, die mit dem Wechsel von der Strasse ins Museum einhergehen, machen dabei einen Teil des Reizes solcher Unterfangen aus. So hielt der Tages Anzeiger anlässlich der Ausstellung *Banksy vs Bristol Museum* fest:

*„Dass ein Rebell, der den Kunstbetrieb zum Narren hält, in einem öffentlichen Museum landet, tönt wie ein Widerspruch. Gemäss dem Sender BBC soll der Künstler gesagt haben: ‚Das ist die erste Show, die ich jemals gemacht habe, bei der Steuergeld genutzt wurde, um meine Bilder aufzuhängen, anstatt sie abzukratzen.“*²⁹¹

Hier wird primär die Diskrepanz der Legitimierung und Finanzierung betont – dass also jemand ausgezogen ist, um seine Kunst ins Museum zu bringen,²⁹² dabei vor subversiven und kriminellen Handlungen nicht zurückschreckte, und es schliesslich geschafft hat, offiziell eingeladen und als ‚richtiger Künstler‘ gefeiert zu werden. Symbolisch steht dafür die Umkehrung des Geldflusses, der nicht mehr der Verfolgung und Tilgung der Kunstspuren dient, sondern für ihre Entstehung und ihren Unterhalt aufkommt.

Diese Sichtweise entbehrt nicht einer gewissen Ironie und verstärkt zugleich den Topos des unbeugsamen Aussenseiters, der alle Widerstände überwindet, um seine Ziele zu verwirklichen. Die Frage, was Urban Artists nach ihrem erfolgreichen Eintritt in den Kunstmarkt noch von anderen Künstlern unterscheidet, beantwortet der Gründer des Graffiti-Magazins *120z* Prophet Allen Benedikt:

*„When you see a gallery show from guys as talented as Os Gêmeos or hear that their canvases sell for tens of thousands of dollars, it's easy to lose sight of the fact that these guys also paint in the streets almost every day.“*²⁹³

Benedikt zeichnet das Bild des unbeschwerten Wechsels zwischen Galerie und Strasse, zwischen Geld und gratis, der zwar kritisch hinterfragt werden kann, meist jedoch ohne grosses Aufheben praktiziert wird und bestätigt Lewisohns Sichtweise. Nur wenige Urban Artists verweigern letztlich kategorisch die Möglichkeit, ihre Präsenz auch auf den Innenraum auszuweiten.

290 Wiebke 2009a, in: www.art-magazin.de/kunst/19845/banksy_versus_bristol_museum_street_art (13.12.2011).

291 Tages Anzeiger, 19.6.2009, in: www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Das-KunstPhantom-ist-im-Museum-angekommen/story/18674982 (23.12.2011).

292 Zu Banksys Aktionen gehörte es zwischen 2003 und 2005, seine eigenen Werke in grosse Museen zu schmuggeln, um sie dort ungesehen in die Sammlung zu integrieren; so hing seine Discount Soup Can als absichtlich billige Anlehnung an Andy Warhols Campbell's Soup Cans während 6 Tagen im Museum of Modern Art in New York; Banksy 2005, ohne Seite.

293 Allen Benedikt, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 45.

5.5. WIE SICH URBAN ART VERMITTELN LÄSST

Der Reiz dieser Kunstform rührt von ihrer Integration in eine lebendige Umgebung her, vor allem aber auch vom Ruch des Verbotenen, der mitschwingt. Das Moment der Übertretung von Gesetzen lässt sich ebenso schwer übertragen wie der Unterschied zwischen dem öffentlichen Raum und dem Ausstellungs(innen)raum schwierig zu überbrücken ist.

*„The best street art and graffiti are illegal. This is because the illegal works have political and ethical connotations that are lost in sanctioned works. There is a tangible conceptual aura that is stronger in illegal graffiti: the sense of danger the artist felt is transferred to the viewer. A work of graffiti or street art in a gallery or museum can feel [...] as if its wings have been clipped.“*²⁹⁴

Statt Urban Art in den sicheren Innenraum zu übertragen, gibt es auch eine Reihe von Alternativen, sie in einem besser angepassten Kontext zu zeigen.

HALL OF FAME

Eine Hall of Fame ist ein Ort, an dem legal gesprayt werden darf, so dass dort Bilder ohne Zeit- und Verfolgungsdruck entstehen können. Dort besteht also die Möglichkeit, technisch ausgefeilte und raffinierte Bilder zu malen oder eben auch zuzuschauen, wie dies geschieht. Da der verfügbare Platz üblicherweise begrenzt ist, werden die Flächen kontinuierlich neu genutzt und einzig die besten Werke überdauern, ist es doch – zumindest theoretisch – tabu, sie zu überstreichen. Dadurch entsteht ein quasi organischer Querschnitt durch die (Graffiti-) Szene einer Stadt, eine Art musealer Präsentation des Schaffens von Übungsbildern von Neulingen bis zu den Meisterwerken lokaler und durchreisender Grössen. Waren Halls of Fame früher eher in Randzonen, sind sie heute auch mitten im Stadtzentrum zu finden wie in Zürich am Oberen Letten.

Neben den Möglichkeiten, gewisse Stellen explizit (durch eine entsprechende Bewilligung) oder implizit (durch das Unterlassen von Säuberungen) zu legitimieren, oder einem klar definierten Auftrag, stellt die Einladung eine Mischform dar, indem eine bestimmte Fläche zur freien Verfügung gestellt wird, ohne dass eine vorherige Absprache über Form und Inhalt des Werkes getroffen wird.

JAM & BATTLE

Die Begriffe Jam und Battle stammen aus der Graffiti- und HipHop-Kultur. Beiden Anlässen ist gemeinsam, dass die Akteure ihre Werke nicht heimlich erstellen, sondern vor und für Publikum; Jam verweist dabei eher auf eine gemeinschaftliche Herangehensweise, während Battle den Wettkampfgedanken betont.²⁹⁵

294 Lewisohn 2008, S. 127.

295 Ursprünglich bezeichnete battle einen Wettstreit zwischen zwei Sprayern oder Crews, um Zwistigkeiten ohne körperliche Gewalt zu lösen. Es konnte sowohl darum gehen, bessere oder mehr Bilder zu produzieren, wie auch möglichst viele Pieces des Gegenparts zu übersprayen.

Dabei ist neben der Betrachtung der bleibenden Resultate (Piece, Bild, Objekt) wichtig, dass der Prozess der Entstehung das eigentliche Schlüsselmoment ist. Darauf verweist auch Gabriele Matzinger in ihrer Dissertation über Graffiti.²⁹⁶

Demzufolge wird der Aspekt der Performance als primäre künstlerische Leistung angesehen.²⁹⁷ Die Tätigkeit und das Zusammenspiel der Akteure entsprechen einer ausgeklügelten Choreografie. Während bei illegalen Werken das Publikum als essentieller Bestandteil einer Performance fehlt,²⁹⁸ macht die Möglichkeit, beim Entstehungsprozess zuzusehen, gerade den Reiz der öffentlichen Jams und Battles aus.

Besonders letztere versuchen den Druck nachzustellen, unter dem auf der Strasse gearbeitet wird. Einzelne oder Teams treten vor Publikum gegeneinander an, um in einem befristeten Zeitraum ein Bild fertig zu stellen, meist zu einem vorgegebenen Thema. Die gewählte Frist bestimmt auch den Charakter des Battles: Je kürzer sie ist, umso aktionsgeladener die Performance, je länger, umso detailreicher das Resultat.

RUNDGÄNGE

Immer grösserer Beliebtheit erfreuen sich unterschiedliche Formen von Stadtrundgängen.²⁹⁹ Neben der klassischen geführten Tour, bei der ein Insider die Route festlegt und Hintergrundinformationen bietet, gibt es auch zusehends mehr virtuelle Angebote, die dank Smartphones den Sprung in die reale Stadtlandschaft machen. Dank der Verbreitung von Navigationsgeräten, die mit aktuellen Informationen über die Standorte von Urban Art gefüttert werden, lassen sich die Strassen eigenständig erkunden, ohne dabei endlos nach den besten Spots zu suchen.³⁰⁰

Vorteil dieser Vermittlungsmethoden ist, dass der ursprüngliche Kontext gewahrt wird, sie aber zugleich ein rasches Reagieren auf die sich verändernden Umstände ermöglichen. Cedar Lewisohn lenkt seinen Blick ebenfalls zurück auf die Strasse und die Tätigkeit des Schauens selbst – und damit auch voraus auf den zweiten Teil von Urban Art Surveillance:

*„The fantastic thing about this art form is that there’s good art on the street and there’s bad art. It’s an open forum. That’s what makes it so exciting - finding the diamonds. But, to be honest, I enjoy looking for the art as much as finding it.“*³⁰¹

296 Matzinger 2003.

297 Siehe auch Kapitel 2.2. GRAFFITI.

298 Dank der allgemeinen Verfügbarkeit von Aufnahmegeräten lässt sich diese Problematik heutzutage jedoch leicht lösen. Diverse Clips und Filme belegen den Reiz von live-Aufnahmen. Vgl. dazu auch Matzinger 2003.

299 In Zürich zum Beispiel die Pickeltour: Urban Art – Spuren im öffentlichen Raum.

300 Für Berlin existiert beispielsweise ein Urban Art Guide als interaktives App; www.urbanartguide.com/uag_mobil.php (13.12.2011).

301 Cedar Lewisohn, zit. nach: Nguyen/Mackenzie 2010, S. 376.



Abb. 8

II. EIN QUADRATKILOMETER KUNST

„Was unsere Art, die Strassen zu sehen, verändert, ist wichtiger, als was unsere Art verändert, die Malerei anzuschauen.“³⁰²

Gemäss Guy Debords Forderung, unseren Blick auf die Strassen zu verändern und die Kunst dort zu suchen, betrachtet *Urban Art Surveillance* ein Phänomen, das in Zürichs Strassen überall präsent ist und doch, sowohl im Alltag wie auch im öffentlichen Diskurs, nur peripher wahrgenommen wird. Urban Art Surveillance hat Daten und Bilder zu einem Quadratkilometer Kunst in Zürich gesammelt und veröffentlicht; diese sind im INVENTAR vollständig aufgeführt. Zudem wurde eine temporäre Struktur geschaffen, die den Diskurs zum Umgang mit nicht institutioneller Kunst im öffentlichen Raum anregte.

Das dreimonatige Ausstellungsprojekt lief vom 1. September bis zum 2. Dezember 2010 im *Corner College / Perla-Mode* an der Zürcher Langstrasse: Unterteilt in vier Sektoren habe ich auf einem Quadratkilometer rund um das Projektzentrum verschiedene Formen von Urban Art erfasst. Das Dokumentationsmaterial wurde während dieser Zeit in einem Schaufenster ausgestellt und regelmässig aktualisiert. Begleitend fand zudem eine Reihe von Diskussionen und Exkursionen statt.

Der zweite Teil der Dissertation befasst sich detailliert mit diesem Vorhaben, seiner Umsetzung und den Resultaten von Urban Art Surveillance. Einerseits geht es also darum, ein Forschungsvorhaben vorzustellen, das auf die Charakteristiken von Urban Art zugeschnitten ist, und andererseits darum, eine lokal und zeitlich befristete Momentaufnahme der Zürcher Urban Art festzuhalten.

302 Guy Debord: *Rapport sur la construction d'une situation* (1957) zit. nach: Zweifel/Steiner/Stahlhut 2006, S. 213.



Abb. 9

6. KONTEXT ZÜRICH

Wie Kapitel 3.2. *WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN* zeigt, spielt der Stadtraum und seine Beschaffenheit eine zentrale Rolle für die Entstehung von Urban Art. Das folgende Kapitel beschreibt die Rahmenbedingungen, unter denen in Zürich Urban Art entsteht sowie weshalb gerade das Langstrassenquartier zum Untersuchungsgebiet erklärt wurde. Zürich ist ein international bedeutsamer Kunststandort, von dem viele hiesige Galerien und Institutionen weithin ausstrahlen:

*„Auch aufgrund des harten Standortwettbewerbs unter den Global Cities und weiterer wirtschaftlich bedeutender Städte wird in Zürich der Lebensqualität ein hoher Stellenwert zugemessen. Dazu zählt der grosse Kulturcluster, der in einigen Bereichen weltweites Renommee genießt.“*³⁰³

Urban Art gehört jedoch nicht zu diesen Bereichen; im internationalen Vergleich wird Zürich wenig Aufmerksamkeit geschenkt, wie der Mangel an Publikationen zeigt. Wenn der Urban Art Kurator Ingo Clauss erklärt, dass trotz des globalen Austausches lokale Unterschiede sichtbar bleiben,³⁰⁴ ist dies nicht zuletzt auf die Umstände zurückzuführen, welche die Produktion (und Rezeption) von Urban Art prägen.

Zu diesen Faktoren gehören vor allem die städtebauliche Situation, aber auch die gültige Gesetzgebung und die offizielle Haltung dazu sowie im letzten Unterkapitel ein kurzer Abriss zur aktuellen Situation des Phänomens Urban Art und seiner Verbreitung in Zürich.

6.1. DAS LANGSTRASSENQUARTIER

Auf engem Raum findet sich im Langstrassenquartier ein Mikrokosmos urbanen Lebens: Schon seit jeher sind die Gebiete Aussersihl und Industriequartier (Kreise 4 und 5) Orte, an welche die Stadt Zürich unangenehme Dinge wie Siechenhaus, Hinrichtungsplatz oder Industrie und Abfallentsorgung auslagerte. Franz Eberhard, Direktor des Amtes für Städtebau in Zürich, beschreibt die Langstrasse aber auch als Schlagader, in deren stetigem Strom Zürich zur Grossstadt wird:

„Hier [an der Langstrasse; RJ] ist Zürich pulsierende Grossstadt mit allen negativen und positiven Eigenschaften, eine 24-Stunden-Stadt, kultureller Schmelztiegel, Sportstadt, Experimentierfeld für neue Wohnformen und ein Labor für Städtebau. Hier befindet sich aber auch das Zentrum der Schweizer Drogenszene und das Rotlichtquartier; die Belastung

303 Vonruf 2007, S. 324.

304 *„Obwohl die Künstlerinnen und Künstler weltweit miteinander vernetzt sind, die Arbeiten der Kollegen interessiert verfolgen, oft auf Reisen gehen und an den unterschiedlichsten Orten der Welt arbeiten, hat sich keine einheitliche Sprache der Urban Art ausformuliert.“* Clauss 2009, S. 20.

*durch den Verkehr ist enorm. Aussersihl und das Industriequartier sind im Brennpunkt der gesellschaftlichen und baulichen Entwicklung Zürichs.*³⁰⁵

Die Zuwanderung von Fremdarbeitern, das Rotlichtmilieu, Drogenszene und Randständige haben die beiden Quartiere lange geprägt. Diese intensive Nutzung sowie die unvollständige Reglementierung des öffentlichen Raumes sind Hintergrund für das Entstehen von Urban Art.

LANGSTRASSE PLUS

Nach wie vormüssen sich die Anwohner mit diversen Unannehmlichkeiten auseinandersetzen, wenn sich auch der Charakter des Quartiers durch Sanierungen, städtische Massnahmen und steigende Mieten deutlich verändert hat. Um den primär durch Drogen- und Rotlichtmilieu verursachten Problemen aktiv zu begegnen, bewilligte der Stadtrat am 14. März 2001 das umfassende Projekt *Langstrasse PLUS*, das primär eine Verbesserung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit anstrebte.³⁰⁶ Die von der Bevölkerung meist genannten Probleme betreffen Drogen(handel), Gewalt und Prostitution; der erste Punkt der Zielsetzung *Sicherheit im öffentlichen Raum* lautete jedoch *Mit Hochdruck gegen Graffiti* und führte zur Gründung des Programms *Schöns Züri*. In Anlehnung an die *broken window theory*³⁰⁷ heisst es dort:

„[D]as subjektive Sicherheitsgefühl der Bevölkerung wird durch die visuelle Wahrnehmung des Stadtbildes stark beeinflusst. Insbesondere wilde Sprayereien (Graffiti) bewirken seit den 80er Jahren bei vielen ein Gefühl der ‚Verslumung‘. Die Stadtkreise 4 und 5 waren stark betroffen.“³⁰⁸

Der Bericht hält fest, dass nach anfänglichen Schwierigkeiten Graffiti vermehrt innert Tagesfrist entfernt wurden und dadurch die Quantität von Sprayereien erfolgreich verringert werden konnte.³⁰⁹ Hintergrund der Massnahme war es, statt direkt gegen die Drogen- und Prostitutionsszene vorzugehen, symbolisch deutlich zu machen, dass jegliche Überschreitung von Verhaltensregeln nicht geduldet würde.

Neben derartigen, repressiven Strategien wurden zugleich soziale Projekte gefördert, um das Langstrassenquartier aufzuwerten. Die Massnahmen der Stadt unterstützen einen Wandel, der schon seit den 1990er Jahren eingesetzt hat, als vermehrt Studenten, Künstler und junge Akademiker die beiden Quartiere als Wohnort entdeckt hatten. Neue Cafés, Bars, Restaurants und Clubs entstanden, was das Gebiet wiederum für weitere Bevölkerungsschichten attraktiver machte; diese wurden durch eine lebhafte Galerienszene

305 Franz Eberhard; zit. nach: Baukultur 2004, S. 7; siehe auch Quartierspiegel Langstrasse 2007.

306 Vgl. Schmidli 2011.

307 Siehe Kapitel 3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN.

308 Projekt Langstrasse 2011, S. 35; zur broken window theory siehe auch Kapitel 3.2. WENN WERKE DRAUSSEN STEHEN.

309 Leider existieren dazu keine Zahlen; somit bleibt unklar, ob tatsächlich die Menge von Urban Art abgenommen hat oder ob sich eher ihre Form verändert hat und damit die Sichtbarkeit abgenommen hat.

und *off spaces* ergänzt. Die Entwicklung führte dazu, dass bisherige Etablissements verdrängt wurden und sich die Durchmischung der Bevölkerung kontinuierlich verändert. Die Situation bezüglich der Kriminalität und der offenen Drogenszene konnte seit 2001 verbessert werden, bleibt aber prekär; neu sind die Klagen über den Lärm einer 24-Stunden-Gesellschaft, die wohl gleichermassen auf Veränderungen bei der Nutzung wie der Anwohnerschaft zurückzuführen sind.

SCHÖNS ZÜRI

*„Dank der intensiveren Reinigung durch das ERZ ist das Quartier trotz zunehmender Abfallmengen wesentlich sauberer als vor dem Jahr 2000. Insbesondere die Aktionen gegen Sprayereien (Schöns Züri) sind äusserst erfolgreich,“*³¹⁰

hält der Schlussbericht zum Projekt Langstrasse Plus fest und setzt in dieser Formulierung beiläufig Graffiti mit Abfall gleich, den es zu beseitigen gilt.

Bei *Schöns Züri* handelt es sich um eine Aktion der Stadt Zürich, die 2005 lanciert wurde, um Graffiti und Street Art zu bekämpfen. In enger Zusammenarbeit mit dem Hauseigentümerverband werden Liegenschaftsbesitzer aktiv angesprochen, ein Abonnement für das Entfernen, Reinigen oder Überstreichen von „Schmierereien“ zu lösen. Die Limmattaler Zeitung schreibt in einem Artikel über das Vorgehen von Schöns Züri:

*„Nachdem allerlei Strategien ausprobiert wurden, hat sich unter Experten mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt: Graffiti gehören konsequent und raschmöglichst geputzt, bis die Sprayer genug haben. Ihnen geht es ja darum, dass die Graffiti an einem coolen Platz lange sichtbar sind“, betont Priska Rast, Graffiti-Beauftragte der Stadt Zürich.“*³¹¹

Die Kosten eines Abonnements liegen je nach Objekt, das konsequent geputzt werden soll, zwischen 420 und 910 CHF pro Jahr; sowohl die Stadt wie auch der Hauseigentümerverband unterstützen jedoch den Abschluss eines Abonnements finanziell.³¹² Ausgeführt werden die Mal- und Reinigungsarbeiten im Rahmen eines Beschäftigungsprogramms von Langzeitarbeitslosen. *Schöns Züri* nimmt somit eine wichtige Funktion in der Durchsetzung eines offiziell autorisierten Erscheinungsbildes der Stadt ein. Das Programm funktioniert als Antipode zur Vorstellung einer individuellen Rückeroberung städtischer Wände, die der Kunsthistoriker Giovanni Carmine bereits 1999 bei seiner Analyse zu Graffiti und Architektur in Zürich konstatiert hat:

310 Projekt Langstrasse PLUS, S. 46.

311 www.limmattalerzeitung.ch/limmattal/zuerich/ein-anti-graffiti-abo-gegen-die-schmierereien-100868593 (2.10.2011).

312 www.stadt-zuerich.ch/internet/mm/home/mm_05/08_05/050808b.html (23.10.2011).

„Das Phänomen Graffiti ist offensichtlich ein Indikator für den Bedarf nach konkreter Wiederaneignung des städtischen Raums, der sich immer mehr privatisiert und deshalb als öffentlicher immer virtueller wird.“³¹³

Sobald die Nutzung des städtischen Raumes nur mehr virtuell erfolgt, wären alle Ordnungsprobleme gelöst und die Öffentlichkeit aufgehoben – noch ist aber das Bedürfnis nach konkreter Wiederaneignung nicht gänzlich weggeputzt.

BEBAUUNG

Das Gebiet rund um die Langstrasse ist primär mit Blockrandsiedlungen dicht bebaut, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind.³¹⁴ Dank der ehemals starken Arbeiterbewegung sind sie zu einem Grossteil heute noch in Besitz von Genossenschaften und der Stadt Zürich. Die grosszügig konzipierten Innenhöfe der Wohnkolonien bieten Handwerk und Gewerbe Platz, dienen aber auch als Grünfläche. Die Bäckeranlage im Sektor C ist, neben der 'Planungsbrache' Kasernenareal, der einzige Park im Überwachungsgebiet. Prestigeträchtige Beispiele für die Aufwertung von Liegenschaften durch Renovationen finden sich unter anderem in den Wohnbauten an der Bäckerstrasse 51 oder der Neufrankengasse 22.³¹⁵

Leer stehende Flächen sind ebenso selten wie ungenutzte Gebäude und grosse Wand- oder Mauerflächen – wie beispielsweise Brandschutzmauern in anderen Städten – fehlen ebenfalls. Die architektonische Substanz mit der kleinteiligen und dichten Bebauung des Untersuchungsgebietes erschwert es also, grossflächige Werke umzusetzen, da Nischen und Freiflächen fehlen.

Aufgrund der vielfältigen Nutzungen und der im Vergleich mit anderen Quartieren geringeren Normierung sowie der grossen Anzahl an Passanten ist die Umgebung der Langstrasse ein für Urban Art interessanter Standort und Kontext, da der öffentliche Raum intensiv belebt ist und genutzt wird. So existiert auch bereits eine Untersuchung des Kreis Vier bezüglich Street Art und Graffiti von 2009 von Sebastian Fritzsche.³¹⁶ Anhand einer Kartierung zeigte er, dass Graffiti zunahmen, je weiter man sich von der belebten Langstrasse entfernte, während es sich für Street Art gerade umgekehrt verhielt. Da jedoch – entsprechend seiner Erfassungskriterien – eine insgesamt deutlich geringere Anzahl an Werken erfasst wurde, sind diese Angaben eher als Anhaltspunkt zu sehen, sich mit dem Gebiet auseinanderzusetzen, als dass ein direkter Vergleich mit dieser Untersuchung möglich wäre.

Auf Grund dieser Faktoren und Umstände waren der Standort an der Langstrasse und seine Umgebung prädestiniert für die Durchführung von Urban Art Surveillance.

313 Carmine 1999, S. 114.

314 Quartierspiegel Langstrasse 2007, S.19.

315 Wohn- und Geschäftshäuser von Theo Hotz (1999-2000), respektive Vera Gloor (2004-06).

316 regulategentrification.wordpress.com/tag/quartier-vier-zurich/ (15.6.2011).

Schliesslich sollte das Gebiet um die Langstrasse gemäss dem Historiker Bruno Fritzsche einen passenden Kontext bilden:

*„Ausserisihl [ist] ein Widerstandsnest geblieben, wo verschiedene Gruppierungen um den Erhalt ihrer Lebensräume kämpfen. Ausserisihl ist ein sehr vitales und multikulturelles Quartier geblieben und ungeachtet der vielen Probleme die urbanste aller ehemaligen Aussengemeinden.“*³¹⁷

6.2. RECHT UND ORDNUNG

Urban Art im öffentlichen Raum ist grundsätzlich nicht gesetzlich abgesichert und somit prinzipiell illegal.³¹⁸ Vom rechtlichen Standpunkt gesehen, ist die Lage eindeutig; für die Produktion und Verbreitung von Urban Art ist folglich klar, dass alle Urban Artists sich der Gefahr aussetzen, die juristischen Konsequenzen ihrer Aktionen zu tragen. Das Strafmass reicht von Bussen über Arbeitseinsätze bis zur Gefängnisstrafe, so dass das Engagement für Urban Art durchaus existenzbedrohende Züge annehmen kann.³¹⁹ Die Repression wird in Zürich zudem vergleichsweise konsequent umgesetzt, da die entsprechenden Mittel bereitgestellt werden.³²⁰

Illegalität und Kunstcharakter eines Werkes bestehen jedoch auch juristisch unabhängig voneinander, wie der Fall Harald Naegeli bereits in den 1980er Jahren gezeigt hat.

RECHTSFALL NAEGELI

Harald Naegeli, berühmt geworden als *Sprayer von Zürich*, hinterliess Ende der 1970er Jahre seine Strichfiguren auf Zürcher Fassaden als Kritik am herrschenden System:

*„Du musst lernen, dass Kritik mit Worten nutzlos, aussichtslos, ja schädlich ist, du musst lernen, tatsächlich, handgreiflich, sinnfällig die verlogenen Götzen vom Podest herunterzustürzen.“*³²¹

317 Bruno Fritzsche, zit. nach: Baukultur 2004, S. 28.

318 StGB Art. 144 Sachbeschädigung
1 Wer eine Sache, an der ein fremdes Eigentums-, Gebrauchs- oder Nutzniessungsrecht besteht, beschädigt, zerstört oder unbrauchbar macht, wird, auf Antrag, mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder Geldstrafe bestraft. Zusätzlich ist oft auch StGB Art. 186 Hausfriedensbruch betroffen.

319 Insbesondere auf Grund der Schadenersatzforderungen; einen beispielhaften Fall griff der Tages-Anzeiger im Sommer 2010 auf: Florian L. wurde für das Sprayen von 46 Graffiti zur Zahlung von 425'000 CHF Schadenersatz verurteilt. Landolt 2010, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Wir-sind-groessenwahnsinnig-geworden/story/27250365 (23.11.2011).

320 Im Gegensatz zu Städten in Lateinamerika beispielsweise: „Although Latin American countries share laws that hold street art to be illegal, repression and punishment for this crime is, in fact, rare. Not least because both governments and police forces have far more important issues to which to devote their attention than groups of young people who paint in the streets.“ Ruiz 2011, S. 7f.

321 Naegeli 1979, o.S.; entgegen der Bezeichnung Sprayer sind Naegeli und seine Werke gemäss der hier verwendeten Kategorisierung als Street Art zu sehen.

Sein militantes Vorgehen richtete sich vor allem gegen graue Betonwände, die er mit schnell gemalten Wesen belebte, worauf die Bevölkerung gelegentlich mit Sympathie, aber öfter mit Hass und Ablehnung reagierte. Die Begründung seiner Verurteilung zeigte bereits exemplarisch, dass unerwünschte Kunst im öffentlichen Raum nicht nur als Sachbeschädigung gewertet wird, sondern auch woher diese starken Emotionen stammen:

*„Harald Naegeli hat es verstanden, über Jahre hinweg und mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern und ihren auf unserer Rechtsordnung basierenden Glauben an die Unverletzlichkeit des Eigentums zu erschüttern.“*³²²

Bemerkenswert ist hier insbesondere der Vorwurf der Verunsicherung der Bevölkerung – die beschworene Verängstigung gemahnt eher an einen (gewalttätigen) Anschlag denn an den kreativen Ausdruck eines Künstlers, was zu hitzigen Debatten über die Funktion von Kunst und die Rechtsgüterabwägung führte.³²³ Eine Beschwerde gegen das Urteil wurde vom Bundesgericht vollumfänglich abgelehnt; die NZZ führte auch die Begründung des Gerichts aus, dass das Sprühen von Farbe eine Beschädigung im Sinne von Art. 144 des Strafgesetzbuches darstellt:

*„Das Strafgesetz schützt in seinem klaren Wortlaut mit Artikel 144 eine Sache nicht nur vor Zerstörung und Unbrauchbarmachung, sondern auch vor Beschädigung. Das von der Rechtsanwältin Nägelis vorgebrachte Argument, ihr Klient habe die fraglichen Mauern nicht zerstört, weshalb er nicht nach Art. 144 des Strafgesetzbuches bestraft werden dürfe, bezeichnet das Bundesgericht als ‚so absurd, dass es sich nicht lohnt, darauf näher einzutreten‘.“*³²⁴

Der künstlerische Wert von Naegelis Strichfiguren ist folglich irrelevant, da der Rechtsstaat den Anspruch auf Unversehrtheit des Eigentums höher gewichtet. Aufgrund der allgemeinen Sichtbarkeit geht es schliesslich auch um die faktische und symbolische Kontrolle des Stadtraumes. Entsprechend wurde das Strafmass für die 400 bis 600 „Sprayerereien“ von Naegeli auf neun Monate Haft ohne Bewährung und 206'000 CHF festgesetzt.³²⁵

Die Tendenz, Urban Art zu kriminalisieren und zu verhindern, wird weiterhin von der Stadt Zürich vertreten und auch von breiten Teilen der Bevölkerung unterstützt.³²⁶

322 Urteilsbegründung Zürcher Obergericht, 1981. Zit. nach Stahl 1990, S. 15. Ganz anders wurde der Fall Naegeli in Deutschland eingeschätzt, so äusserte sich 1984 die Hamburger Kultursenatorin Schuchardt: *„Ich bin der Meinung, dass Harald Naegeli, dessen künstlerische Arbeit einen wesentlichen Impuls für die zeitgenössische bildende Kunst darstellt, durch das Verbüssen seiner Strafe in seiner künstlerischen Freiheit und in seiner Persönlichkeit wesentlich eingeschränkt wird.“* Ebenda, S. 13.

323 Z.B. 1983 in der Samstagsrundschau zwischen Adolf Muschg und dem Zürcher Staatsanwalt Marcel Bertschi; teilweise transkribiert bei Bianchi 1984, S. 45-47.

324 Beschwerde des „Spayers von Zürich“ abgewiesen, in: NZZ, 4. Dezember 1981, S. 49.

325 Stahl 1990, S. 15ff; Billeter 1984, S. 43.

326 So wurde das Urteil gegen einen Schweizer, der in Singapur für das Besprühen eines U-Bahn-Waggons zu mehrmonatiger Haft und Stockschlägen verurteilt wurde, positiv kommentiert: *„Auch in der Schweiz ist Vandalismus ein Riesenproblem und diese Art der Bestrafung hätte sicher abschreckende Wirkung.“* Online-Kommentar; in: www.tagesanzeiger.ch/panorama/vermishtes/Stockschlaege-fuer-Schweizer-Sprayer/story/14823412 (22.11.2011).

REPRESSION & ALTERNATIVEN

Die Repression gegen Urban Art äussert sich primär in zwei Formen der Abschreckung: zum einen in der Androhung von Strafen und zum anderen in der Absicht, alle Spuren möglichst rasch zu beseitigen. Diese beiden Faktoren beeinflussen sicherlich die Quantität von Urban Art, aber auch deren Beschaffenheit. Es entstehen mehr Tags und weniger grosse, detailreiche Werke, denn je geringer der Aufwand, umso kleiner das Risiko, erwischt zu werden und umso geringer der ‚Verlust‘ durch die Reinigung.

Auf der offiziellen Homepage der Stadt Zürich wird vornehmlich auf die Beratung zur Entfernung und die Aufklärung über die Gefahren für Sprayer eingegangen. Neben Anzeigenformular, ‚Anti-Graffiti-Abo‘ und Warnungen vor Gefahren und den Folgen illegalen Sprühens finden sich auch Angaben zu legalen Flächen.³²⁷ Zudem werden Auftragswerke positiv hervorgehoben:

„Graffitiuftragsarbeiten können eine Fassade oder einen Raum durch ihre fröhliche und farbige Art sehr aufwerten. Solche Bilder werden von anderen Sprayern in der Regel respektiert und nicht versprayt.“³²⁸

Das offizielle Verständnis von Urban Art und Graffiti im Speziellen hat sich also dahingehend differenziert, dass diese nicht zwingend negativ konnotiert sind, sondern primär ihre unkontrollierte Verbreitung verhindert werden soll.

Dies führt zur aktuellen Doppelstrategie der Ermutigung legitimer Formen und der Abschreckung gegenüber unerwünschten Äusserungen und Werken. Im Kontrast zur Repressionsstrategie bietet das Sozialdepartement der Stadt Zürich auch kostenlose Rundgänge an, um ‚wilde‘ Urban Art in Zürich zu entdecken. Auf der Suche nach Spuren von Graffiti, Street Art und Interventionen werden die Kreise 4 und 5 abgesprochen. Hier zeigt sich, dass die Attraktivität von Urban Art für Bewohner wie Besucherinnen auch von offizieller Seite erkannt und genutzt wird.³²⁹

AUSWIRKUNGEN AUF URBAN ART SURVEILLANCE

Zwei juristische Aspekte hatten direkten Einfluss auf die Form von Urban Art Surveillance: Das Urheberrechtsgesetz und die Strafprozessordnung. Es ist davon auszugehen, dass die verschiedenen Formen von Urban Art im Sinne des Urheberrechts als Werke gelten können.³³⁰ Die Beschränkung der Untersuchung auf öffentlich zugängliche Orte ist also darin begründet, dass für die Verwendung und den Abdruck dort gemachter Aufnahmen

327 Oberer Letten und Rote Fabrik; in: www.stadt-zuerich.ch/content/hbd/de/index/bewilligungen_und_beratung/beratung/graffiti/legal_sprayen.html (24.11.2011).

328 Ebenda.

329 Siehe: www.stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/sd/Deutsch/Soziokultur-MI/Merkblaetter%20und%20Formulare/Pickeltouren/pickeltouren2011_1.pdf (22.8.2011).

330 URG Art. 2: *Werke sind, unabhängig von ihrem Wert oder Zweck, geistige Schöpfungen der Literatur und Kunst, die individuellen Charakter haben.*

das Einverständnis der Urheber juristisch nicht notwendig ist (*Panoramafreiheit*).³³¹ Die Legalität des Werkes hingegen hat keinen Einfluss auf den Urheberanspruch,³³² so dass für den Gebrauch von nicht auf öffentlichem Grund befindlichen Werken entsprechend alle unbekannten Personen ausfindig zu machen wären, die Urheberrechte geltend machen könnten. Die ethische Implikation, die sich aus diesen Umständen ableitet, ist, dass eine kommerzielle Nutzung „fremder“ Bilder problematisch ist; in der Folge ist Urban Art Surveillance explizit nicht profitorientiert und frei verfügbar.

Nicht gänzlich geklärt ist die Frage, inwiefern Interviews Forschende in eine heikle Lage bringen können. Da davon auszugehen ist, dass potentielle Interviewpartner zugleich potentielle Straftäter sind, sind diese kaum bereit Auskünfte zu geben, sofern die Wahrung ihrer Anonymität nicht gesichert ist.

Die Schweizerische Strafprozessordnung sieht jedoch eine Zeugnispflicht vor; beim Quellenschutz als Einschränkung dieser Pflicht bleibt unklar, ob die universitäre Forschungsarbeit den angeführten Kriterien entspricht.³³³ Im Einklang mit den konzeptuellen Überlegungen, keine personenzentrierte Forschung zu betreiben, führte dies zum Entscheid, auf Interviews und auf Aufnahmen der Diskussionen während der Veranstaltungen von Urban Art Surveillance zu verzichten.³³⁴

6.3. RUND UM URBAN ART IN ZÜRICH

Zum Zeitpunkt der Untersuchung im Herbst 2010 gibt es bereits seit rund dreissig Jahren Urban Art in Zürich, deren Anfänge – mit Ausnahme von Naegeli oder den Interventionen von Dieter Meier – wohl privat dokumentiert, aber kaum verfügbar sind.³³⁵

331 URG Art. 27: Werke auf allgemein zugänglichem Grund
1 *Ein Werk, das sich bleibend an oder auf allgemein zugänglichem Grund befindet, darf abgebildet werden; die Abbildung darf angeboten, veräussert, gesendet oder sonst wie verbreitet werden.*

332 „Ich gehe davon aus, dass ein Graffiti grundsätzlich als ‚Werk‘ im Sinne des URG qualifiziert und [das] Urheberrecht daher zu beachten ist; dies gilt im Übrigen unbeschrieben davon, ob das Graffiti legal oder illegal ist.“ Schriftliche Auskunft von MLaw Adrian Bärlocher, Rechtsdienst der Universität Zürich (22.08.2011).

333 SR 312 Art. 172: Quellenschutz der Medienschaffenden
1 *Personen, die sich beruflich mit der Veröffentlichung von Informationen im redaktionellen Teil eines periodisch erscheinenden Mediums befassen, sowie ihre Hilfspersonen können das Zeugnis über die Identität der Autorin oder des Autors oder über Inhalt und Quellen ihrer Informationen verweigern.*
Gemäss der Auskunft des universitären Rechtsdienstes ist nicht klar, ob dieser Passus bei einer Dissertation greift. Ein expliziterer Schutz wissenschaftlicher Forschung wäre hier jedenfalls wünschenswert.

334 Vgl. Kapitel 7.4. DIE VERANSTALTUNGEN.

335 Als Quellen für lokale und internationale Graffiti in Zürich existieren die Fanzines *14k* (1988-1997) und *Junkz*; zudem wurden semiprofessionelle Filme auf VHS produziert wie *Zurich's Finest* (ohne Jahr) oder *Masters of Zurich* (1996).

Es folgen einige Schlaglichter auf die Anfänge und Gegenwart von Urban Art in Zürich. Seit den frühen 1980er Jahren wird in Zürich gesprayt, wobei mehrere Generationenwechsel stattgefunden haben.³³⁶ Zahllose Writer und Crews waren und sind seither aktiv; *Train* (bzw. *Tram*) *Writing* wird ebenso kontinuierlich praktiziert wie *Street Bombing*. *Halls of Fame* existierten an den Rändern der Stadt schon lange bevor es offiziell legale Bereiche für Graffiti gab, sind aber mittlerweile mit dem Lettenareal näher ans Stadtzentrum gerückt.

Auch Beispiele für die weiteren Kategorien von Urban Art finden sich seit vielen Jahren in Zürich. Einen guten Überblick über die Bandbreite von Street Art und Interventionen in der Limmatstadt bot 2008 ein Wettbewerb des *Stadt.labors*.³³⁷ *Design Your City* wurde 2008 mit einem Preisgeld von 800 CHF ausgeschrieben; von den über 50 als Fotografien eingereichten Arbeiten wurden vier durch eine Jury prämiert. Dies ist angesichts des niedrigen Preisgeldes eine doch sehr beachtliche Anzahl.

In der letzten Dekade sorgen zudem Interventionen für ein breites Medienecho: *Salat* von Johannes Gees³³⁸ und *Opera Calling* der !Mediengruppe Bitnik³³⁹ waren zwei Projekte, die 2007 mit Lautsprechern beziehungsweise Abhörgeräten religiöse Ängste und kulturelle Exklusivität thematisierten. Vergleichsweise viele Interventionskünstler sind auch im institutionellen Kunstbetrieb vertreten und werden von offizieller Seite durch Stipendien und Atelieraufenthalte unterstützt.

Professionelle Künstler mit einem Street Art oder Graffiti Hintergrund sind hingegen öfter im Zusammenhang mit Werbeaktionen tätig und verkaufen ihre Werke online oder in Galerien, die sich auf diesen Bereich spezialisiert haben.

GALERIEN UND INSTITUTIONEN

Auch bei den Zürcher Galerien gibt es eine wachsende Auseinandersetzung mit dem Bereich Urban Art. Die Galerie de Pury & Luxembourg präsentierte 2007 unter dem Titel *Wakin Up Nights* internationale Urban Art. Beraten vom deutschen Sammler Rik Reinking wurden einige der bekanntesten Urban Artists wie ZEVS, Os Gêmeos oder Miss Van erstmals in Zürich ausgestellt.³⁴⁰ Gemäss einem Artikel von Evelyn Pschak waren die

336 Einen subjektiven Einblick in die Zürcher Entwicklung der HipHop-Szene gibt: www.14k.ch/category/about/14k-review-79-90/ (22.11.2011).

337 Siehe: www.stadtlabor.ch/design-your-city-streetart-wettbewerb/ (22.11.2011).

338 Eine soundbomb liess den Gebetsaufruf eines Muezzins vom Kirchturm erschallen; johannesgees.com/?cat=54 (13.10.2011).

339 Aufführungen im Zürcher Opernhaus wurden über Wanzen in die Öffentlichkeit übertragen; www.opera-calling.com/ (13.10.2011).

340 *Wakin Up Nights*: 17. Februar – 24. März 2007, Galerie de Pury & Luxembourg, Limmatstrasse 264, 8005 Zürich; Herbert Baglione, Os Gêmeos, Daim, Stohead, Tasek, Heiko Zahlmann, Daniel Man, Tilt, Miss Van und Zevs. Dieselben elf KünstlerInnen wurden auch in der parallel stattfindenden Ausstellung *Still on and none the wiser...* in Wuppertal gezeigt.

Verkäufe ansprechend³⁴¹ und die Einzelausstellung *Visual Attack* von ZEVS folgte 2009.³⁴² De Pury & Luxembourg war damit die einzige nicht explizit auf Urban Art ausgerichtete Galerie, die unlängst in Zürich versucht hat, die internationalen Stars der Urban Art Szene als Bestandteil ihres Programms auszustellen und zu verkaufen; die Galerie stellte 2010 ihren Betrieb ein.

Aus einer individuellen Initiative, dem Mangel an Strukturen und Ausstellungsmöglichkeiten für Urban Art zu begegnen, wurde 2009 die Galerie BlamBlamBlam gegründet.³⁴³ Als Zwischennutzung in einer zum Abbruch stehenden Liegenschaft vereint sie Ausstellungsort und Treffpunkt und will Urban Artists in Zürich vernetzen und fördern; ebenfalls seit 2009 und ähnlichen Prinzipien folgend vertritt Starkart Exhibitions lokale und internationale Urban Artists.³⁴⁴ Beide Galerien arbeiten eng mit den von ihnen vertretenen Künstlern zusammen und demonstrieren ihre Nähe zur Urban Art Szene. Der Betreiber der derzeit wenig aktiven Marshall-Art Graffiti Art Gallery, Martial Balbinot, äusserte sich zu dieser klaren Abspaltung vom herkömmlichen Kunstbetrieb: „In der Graffiti-Szene gilt das Urteil des Kunstmarkts wenig. Das schreckt normale Galerien ab.“³⁴⁵ Hinzu kommen die vergleichsweise geringen Preise, die selbst für Werke international bekannter Künstler vierstellige Beträge selten überschreiten.

Des Weiteren finden in Zürich unregelmässig temporäre Projekte statt, die lokalen und internationalen Urban Artists eine mehr oder weniger kommerzielle Plattform bieten. Zeitlich parallel zu Urban Art Surveillance fanden auch einige Anlässe statt, die innerhalb des Untersuchungsgebietes in einem institutionellen Rahmen abliefen. Die beiden folgenden Beispiele zeigen, welche Formen die konkrete Übertragung von Urban Art aus dem öffentlichen Raum in einen neuen Kontext angenommen haben.

PAINT CLUB @ STARKART

Beim *Paint Club* handelt es sich um eine Serie von Wettkämpfen (*battles*), bei denen zwei Crews vor Zuschauern gegeneinander und gegen die Zeit zu einem ausgelosten Thema Leinwände gestalten. Die Sieger werden anschliessend per Publikumsakklamation ermittelt. Die entstandenen Leinwände werden abschliessend versteigert.³⁴⁶

341 Pschak 2007, in: www.artnet.de/magazine/wakin-up-nights-bei-de-pury-luxembourg-zurich/ (20.12.2011).

342 ZEVS – Visual Attack: 28. März – 24. Mai 2009, Galerie de Pury & Luxembourg.

343 Blamblamblam, Urban Art Gallery, Hönggerstrasse 45, 8037 Zürich; www.blamblamblam.ch/ (30.10.2011).

344 Starkart Exhibitions, Brauerstrasse 126, 8004 Zürich; starkart.ch/ (30.10.2011).

345 Zit. nach Wenn Hauseigentümer für Graffiti zahlen, Tages Anzeiger, 25.8.2008, S. 20; www.marshall-art.ch/ (30.10.2011).

346 Siehe: the-paint-club.com/ (22.8.2011); in Zürich One Truth vs. Blamblamblam, Starkart 22.9.2010.

Das Format existiert in ähnlicher Ausgestaltung unter dem Titel *Secret Wars* seit 2006 in Grossbritannien und später auch europaweit.³⁴⁷ Der Reiz von Paint Club besteht insbesondere in der Performance-Qualität der Künstler, also der Möglichkeit zuzuschauen, wie unter Zeitdruck ein Bild entsteht, wie die Zusammenarbeit der Künstler funktioniert und in der „Parallel-Montage“ der gleichzeitig arbeitenden Künstler. Diese Faktoren stellen eine Imitation verschiedener Aspekte der Situation auf der Strasse dar, die für das Publikum interessant sind.

VELI SILVER & AMOS ANGELES – LIVE IN GALLERIES

Im off-space *Message Salon* wurde im Oktober 2010 die Ausstellung des schweizerisch-slowenischen Künstlerduos Silver und Angeles gezeigt.³⁴⁸ Der Titel ist eine Anspielung auf den Innenraum als Veranstaltungsort, waren doch frühere Graffiti- und Street-Art-Aktionen der beiden mit *live in the streets* betitelt.³⁴⁹ Silver und Angeles thematisieren in ihrer Ausstellung die Entwicklung von Graffiti und dessen Eintritt in die Kunstwelt. Ihre Werke erscheinen als anekdotische Reminiszenzen der HipHop- und Sprayerkultur mit der ironischen Brechung als wichtigstem Stilmittel. So setzen die beiden Künstler dem salonfähig gewordenen, technisch ausgefeilten Graffiti einen bewusst liederlich gestalteten Stil entgegen, der auf die historischen wie individuellen Anfänge der oder einer Graffitikarriere verweist. Dabei handelt es sich um eine Tendenz, die auch auf der Strasse sichtbar ist und die versucht, die Provokation ‚hässlicher‘ Tags in den Innenraum zu transportieren. Statt also den Markt mit aufwändig produzierten Werken zu bedienen, setzen die Künstler auf Sperrigkeit und Nonkonformismus, um sich der kommerziellen und kulturellen Vereinnahmung zu widersetzen. Im Kontext der Räumlichkeiten des Perla-Mode, denen die makellose Oberfläche des *white cube* abgeht, fehlte jedoch der Kontrast zwischen bewusst geschaffenen *trash* und herausgeputzter Umgebung, so dass sich die Wirkung nur teilweise entfalten konnte.

INTERNET

Zürcher Urban Art ist im Internet periodisch immer wieder präsent, so widmete beispielsweise der Tages Anzeiger online im Sommer 2010 eine kurze Artikelserie dem Thema Graffiti oder der Stadtratgeber Ron Orp veröffentlichte 2008 in der Serie Ron Orp's *Anleitung für die Stadt* eine Ausgabe über Street Art in Zürich, die über Bilder, Texte und Interviews verfügte.

In diversen Blogs und auf Imagehostern wie *youtube* oder *flickr* finden sich zahlreiche Filme, Bilder und Kommentare. Eine ob ihrer Ansprüche und der Kontinuität, mit der sie betrieben wird, herausragende Seite ist das Portal *graffiti-file.ch*. Es wird seit 2009 von

347 Vgl. monorex.com/secretwarsv2/euroleague/euro_about.php (22.8.2011).

348 Siehe: old.likeyou.com/messagesalon_silver_angeles/ (3.11.2011).

349 Siehe: www.velisilver.com/ (3.11.2011).

der Fotografin Gabriela Domeisen betrieben und dokumentiert Graffiti und Street Art in Zürich. Ausgehend von ihrer persönlichen Faszination für Urban Art hat sich ihr Engagement auf das Organisieren von Ausstellungen und den Aufbau eines online-Shops

ausgeweitet, in dem die Werke diverser Zürcher Sprayer und Street Artists gekauft werden können.³⁵⁰

ZUERI-GRAFFITI

Die bei weitem umfassendste Dokumentation von Zürcher Urban Art im Internet bietet die seit 2004 existierende Seite www.zueri-graffiti.ch. Mittlerweile 25'000 Fotografien sind nach diversen Kategorien geordnet wie Stadtkreis, Strassennamen, Bahnhöfe oder Halls of Fame und zeigen die „urbane Wirklichkeit im Grossraum Zürich anfangs des dritten Jahrtausends“³⁵¹. Um diesen Anspruch zu verwirklichen, generieren die Betreiber überbordende Bildcollagen, die neben Urban Art auch Stimmungsbilder und die Ultraszene, Politplakate und Krawalle, Polizeieinsätze und Passanten abbilden. Im Sommer 2011 erfolgte die Ankündigung, künftig nur noch nicht-kommerzielle Werke auszustellen, um nicht als Werbeplattform für den Verkauf und die Vermarktung von Urban Art herzuhalten. Diese dezidiert konsum- und systemkritische Haltung zeigt sich auch in den Kommentaren zum überbordenden Bildfundus:

„für uns ist hiphop und graffiti ein ausdruck der jugendkultur, des protestes und der strasse – nicht der degenerierten welt der kunst- und geldfußies – und jugendkultur ist in einer welt in der die erwachsenen [sic] wie besoffen hinter dem geld herrennen und sich für ein butterbrot (oder einen porsche) prostituieren, eben rebellisch eingestellt gegen den tanx um das goldene kalb“³⁵²

Explizit werden hier Wertigkeiten aufgestellt und Gegensätze festgehalten zwischen kapitalistischer (Un)kultur und rebellischem Graffiti, das letztlich als Vorbote einer revolutionären Umwälzung gedeutet wird. Sprachlich erinnert das Zitat an den Jargon linker Gruppierungen der 1970er Jahre und betont die anarchische Seite von Urban Art.

ARBEITSGRUPPE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZÜRICH

„Die Idee einer Kunst des Öffentlichen ist in der Stadt Zürich wenig entwickelt. Im internationalen Vergleich mit Städten ähnlicher Bedeutung und Grösse ist die Situation der Kunst im öffentlichen Raum in Zürich minimal, anachronistisch und konzeptlos.“³⁵³

So lautete 2007 die fundamentale Kritik des Kunsttheoretikers Christoph Schenker zu Zürichs Position im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum. Seither wurden Konzepte und eine Arbeitsgruppe initiiert, um diese Situation aktiv zu verbessern.

350 Siehe: www.gallery-shop.ch/home.html (2.12.2011).

351 Siehe: www.zueri-graffiti.ch (2.12.2011).

352 Siehe: www.zueri-graffiti.ch/daim_piece_gec.htm (24.8.2011).

353 Schenker 2007, S. 34.

Die Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum Zürich (AG KiöR) befasst sich jedoch nicht mit Urban Art, da ihr illegaler Hintergrund nicht mit dem politischen Auftrag und der damit einhergehenden Einbindung in die Organisationsstruktur der Stadt zusammengehen. Obwohl durchaus Interesse besteht, – das sich auch in der Teilnahme an einer Diskussion von Urban Art Surveillance gezeigt hat – ist das Vereinbaren der unterschiedlichen Vorstellungen zur Nutzung des öffentlichen Raumes Herausforderung genug, als dass auf (illegale) Urban Art eingegangen werden könnte. Somit ist die Haltung, Urban Art den Reinigungskräften und sich selbst zu überlassen, weitgehend symptomatisch für den offiziellen Umgang.

Umgekehrt zeigt aber auch die vergleichsweise geringe Anzahl eingegangener Gesuche zur Realisierung von Projekten auf dem öffentlichen Grund, dass Urban Artists die existierenden Möglichkeiten, ihre Werke zu legitimieren, nicht zu nutzen versuchen – angesichts mangelnder Chancen auf eine Bewilligung oder da sie schlicht nicht an einer selbst minimalen Institutionalisierung ihrer Tätigkeit interessiert sind.

PRESSESPIEGEL

In den Druckausgaben der grossen Tageszeitungen von Zürich ist Urban Art höchstens sporadisch ein Thema; ihre online-Pendants berichten dagegen öfter über das Phänomen, wobei meist Bilder und eine Schilderung des Tathergangs im Zentrum stehen. Die Artikel führen regelmässig zu kontroversen Diskussionen unter den Lesern über Schönheit, Sinn und Legitimität von Urban Art. Auffallend ist, dass Street Art in Zürich während der Untersuchungszeit kein Thema war (mit Ausnahme der Kinopremiere von *Exit through the Gift Shop*).

Im Vorfeld von Urban Art Surveillance wurden mehrere unterschiedliche Artikel über Graffiti veröffentlicht. Die Themen reichten von einem youtube-Video besprayter Züge am Bahnhof Tiefenbrunnen,³⁵⁴ über einen Bericht zu und Interview mit Puber sowie der Geschichte eines Sprayers,³⁵⁵ der überführt wurde und nun hoch verschuldet ist, bis zur Metadiskussion der Lesermeinungen.³⁵⁶ Breite Medienaufmerksamkeit erfuhr der Fall eines Schweizers, der in Singapur wegen Trainwriting zu Gefängnis und Stockschlägen verurteilt wurde, was von vielen Kommentatoren als positives Beispiel einer gelungenen Abschreckung gelobt wurde:

354 Vollgesprayter SBB-Zug – Schaden von 50'000 Franken; Tages Anzeiger, 6.8.2010, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Vollgesprayter-SBBZug--Schaden-von-50000-Franken/story/27540423 (12.12.2011).

355 *Einer der aggressivsten Sprayer ist zurück und Ich will überall meinen Namen sehen, auf jeder Wand*; Tages Anzeiger, 5. und 6.8.2010, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Einer-der-aggressivsten-Sprayer-ist-zurueck/story/30433581 sowie www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Ich-will-ueberall-meinen-Namen-sehen-auf-jeder-Wand/story/31386056 (12.12.2011).

356 Sprayer: „Strassenköter, der an jede Ecke pissen muss“; Tages Anzeiger, 11.8.2011, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Sprayer-Strassenkoeter-der-an-jede-Ecke-pissen-muss/story/22478123 (12.12.2011).

„Gut so, kann man da nur sagen, solche Richter fehlen hier tatsächlich! [...] Es ist richtig, dass solche und andere Straftäter wesentlich härter angefasst werden. Die large, weiche Haltung den Kriminellen gegenüber (die auch von den Medien gelebt wird!) hat nicht zu letzt auch einen

Einfluss auf die enorme Zunahme der Straftaten. [...] Aber dafür sind wir stolze, aufrechte Humanisten und Menschenrechtler.“³⁵⁷

Ein weiterer Fall von Urban Art mit Zürcher Beteiligung ereignete sich in London zwischen den Protagonisten UBS und der !Mediengruppe Bitnik. Die Interventionskünstler wurden vom Bankkonzern gezwungen, ein im öffentlichen Raum befindliches Plakat mit dem Sujet *UBS lügt* zu entfernen;³⁵⁸ im Schaufenster der gegenüber liegenden Galerie durfte es hingegen gezeigt werden – ein Beleg dafür, dass dasselbe Werk je nach Standort ganz unterschiedliche Reaktionen hervorruft und für den engeren Rahmen des Zulässigen im öffentlichen Raum.

Ebenfalls in Verbindung mit Werbeplakaten steht die Intervention *Goldigi Schiissi*: Nachdem die SVP mit dem Bild einer goldenen Toilette eine erfolgreiche Kampagne gegen den Bau des *Nagelhauses* geführt hatte, tauchte eine Woche nach der Abstimmung eine vergoldete WC-Schüssel am geplanten Bauort auf. Die Intervention wurde unterschiedlich aufgenommen, während die meisten, die davon hörten, amüsiert reagierten, äusserte SVP Fraktionschef Mauro Tuena:

„Offensichtlich macht da jemand Stimmung, der den Volksentscheid zum Nagelhaus nicht akzeptieren kann.’ Tuena findet es ausserdem ‚ein bisschen billig’, schliesslich habe die SVP das Bild der goldenen WC-Schüssel kreiert.“³⁵⁹

Dies war sicherlich ein exemplarischer Fall für das Aneignen gesellschaftlicher Belange und das Aufgreifen allgemein bekannter Bilder, die dann anonym umgesetzt und verschenkt wurden – und deren Spuren nach wenigen Stunden bereits wieder entfernt waren.

357 Peter Kuhn, Leserkommentar, 19.8.2010, zu *Verurteilter Schweizer Sprayer muss länger in Haft bleiben*; NZZ, 18.8.2010, in: www.nzz.ch/nachrichten/panorama/schweizer_sprayer_muss_laenger_in_haft_bleiben_1.7250332.html (12.12.2011).

358 *Der lange Arm der UBS*; WOZ, 30.9.2010, in: www.woz.ch/artikel/rss/19848.html (12.12.2011).

359 *Zürich bekommt „goldigi Schiissi“ geschenkt*, 4.10.2010, 6.8.2010, Tages Anzeiger online; www.tagesanzeiger.ch/zuerich/region/Zuerich-bekommt-goldigi-Schiissi-geschenkt/story/15821332 (12.12.2011).

7. URBAN ART SURVEILLANCE: ZÜRICH

Ziel der Untersuchung war es, herauszufinden, wie viel und welche Urban Art es in Zürich gibt, um so die alltägliche Präsenz von Urban Art zu verifizieren: Was lässt sich an einem Ort finden, der kein internationales Zentrum für Urban Art ist, wenn man genau genug hinschaut. Dafür wurde von mir eine spezifische Form der Überwachung geschaffen, die hier dargelegt wird.



Abb. 10

Neben der Erfassung ging es auch darum, Öffentlichkeit zu schaffen, um einerseits einem breiten Publikum allgemeine Kenntnisse und die lokale Situation zu vermitteln und andererseits nicht ‚verdeckt zu ermitteln‘, sondern das Forschungsvorhaben publik zu machen. Zudem schien mir die Beschränkung auf eine reine Textarbeit als Resultat nicht geeignet, um das vorliegende Thema gegenstandsgerecht zu behandeln; vielmehr war die Entwicklung eines passenden Modells ein wichtiges Anliegen.

Diese Faktoren haben zur Entwicklung von Urban Art Surveillance beigetragen. Die Balance zwischen Ausstellungsprojekt, akademischer Forschung und Vermittlungsarbeit und ihren jeweils unterschiedlichen Anforderungen bewegt sich auf einem schmalen Grat.³⁶⁰ Mit der Surveillance wurde eine Schnittstelle zur Kuration geschaffen, welche die Charakteristiken von Urban Art respektiert, aufnimmt und sie als Ansatz für eine weitere Auseinandersetzung fruchtbar macht. Der vorliegende Text *Ein Quadratkilometer Kunst* ist dabei die letzte Stufe eines Projekts, das auf mehreren Ebenen vorangetrieben wurde.

360 Vgl. dazu auch Kapitel 10.1. KRITIK.

7.1. DIE SURVEILLANCE

Urban Art stellt einen traditionellen Ansatz der Kunstgeschichte seit ihren Anfängen in Giorgio Vasaris Künstlerviten³⁶¹ auf den Kopf: Statt der Biographien herausragender Kunstschafter rücken die Erzeugnisse von anonymen Amateuren³⁶² ins Zentrum. Um diesen Paradigmenwechsel von Urban Art nicht zu unterwandern, ist die unpersönliche Methode einer *Surveillance* entstanden, also der phänomenologischen Erfassung aller Werke in einem festgelegten Gebiet. Um zudem den Aspekt der Vergänglichkeit von Urban Art mit einzubeziehen, erfolgt diese Inventarisierung mehrfach.

Surveillance bezeichnet im Allgemeinen die kontinuierliche Beobachtung von Personen, Objekten oder Orten, um Informationen über die Identität und Aktivität des Untersuchungsgegenstandes zu erhalten.³⁶³ Ziel dieses Prozesses ist, durch das Sammeln, Aufbereiten und Auswerten von Daten die Kenntnisse über den Gegenstand der Überwachung zu verbessern. Die so gesammelten Informationen bergen ein – wenn auch unzulängliches – Versprechen des Authentischen, da sie die Realität abbilden, ohne sie direkt gestalten zu wollen.³⁶⁴ Sie suggerieren einen neutralen Blick und halten Vergängliches für eine spätere Auswertung und Vergleichsmöglichkeit fest.

Somit handelt es sich um eine bewusste Anspielung auf ein Element der Observation und damit angestrebten Reglementierung, die ständige Begleitung und Bedrohung der illegalen Aktivitäten von Urban Artists sind, deutet deren Vorgehen und Zweck aber wesentlich um. Das empirische Vorgehen produziert einen Korpus an Informationen, Bildern und Karten vergleichbar mit einer „Karte der Kriminalität“: „*Detailed maps providing a monthly snapshot of crime and antisocial behaviour on every street [...]*“.³⁶⁵ Diese sind üblicherweise Bestandteil der Verbrechensbekämpfung. Die Umnutzung dieser Überwachung spielt auf die Strategie des *détournement* an, die sich die Mittel und Techniken des Kontrahenten zu eigen macht, um sie aus einem alternativen Blickwinkel neu zu besetzen. Assoziativ ist Surveillance ursprünglich

361 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1550-1568).

362 Amateur ist hier im Sinne des Liebhabers verwendet, der seine Tätigkeit unbezahlt ausübt, und nicht auf die Qualität bezogen.

363 Die medizinische Surveillance von Krankheiten beinhaltet vier Stufen: zunächst ihr Erkennen und Erfassen, dann die Bewertung der Daten und abschliessend aus dem Befund abgeleitete Massnahmen. Die folgenden Kapiteln lassen sich auch in Anlehnung an diesen Prozess lesen.

364 Die Unzulänglichkeit betrifft sowohl die Bereiche der Wahrheitstreue und Vollständigkeit wie auch den Anspruch von Objektivität.

365 Travis 2011, in: www.guardian.co.uk/uk/2011/feb/01/online-crime-maps-england-wales; derartige „Karten der Kriminalität“ gibt es auch für Zürich: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich> (1.11.2011).

eng mit Herrschaft und der Ausübung von Macht verbunden. Der Surveillanceforscher³⁶⁶ Nils Zurawski hält jedoch fest:

*„Überwachung verfolgt nicht immer Ordnung durch Zwang, sondern ermöglicht durchaus auch die Schaffung von Möglichkeiten demokratischer Teilhabe und Kontrolle – und beinhaltet somit beides: Fürsorge und Kontrolle.“*³⁶⁷

Dabei entsteht eine Verdopplung des Aussenraumes, der nach Innen übertragen wird. Durch die Überwachungsbilder und die korrespondierenden Zahlenwerte wird ein zeitlich und räumlich umgrenztes Inventar geschaffen, das einen Ausgangszustand und seine Veränderung im Rahmen der zuvor gesetzten Parameter³⁶⁸ vollständig dokumentiert. Im Laufe des Projekts dienen die aus der Überwachung resultierenden Fotografien, mit Tom Holert gesprochen, nicht nur als Illustration gesellschaftlicher Prozesse, sondern auch als Teilnehmer dieser Prozesse.³⁶⁹ Die resultierende Verknüpfung von Blick, Bild und Diskurs handelt auch von der Kontrolle des Raumes,³⁷⁰ ist aber im Gegensatz etwa zur Videoüberwachung nicht auf die in Echtzeit erfolgende Erfassung von Personen gerichtet, sondern befasst sich mit den *faits accomplis* und der Sicherung der Spuren am Tatort.

Durch den Fokus auf die Werke statt auf ihre Urheber bleibt deren Anonymität gewahrt – die angestrebte Aufklärung bezieht sich auf Urban Art, nicht die Urban Artists. Die Auswertung der Dokumentation erfolgt also werk- und nicht personenbezogen; dabei konnte die eingangs erklärte Radikalität der Abwendung von einem personenzentrierten Ansatz nicht vollständig durchgehalten werden. Sofern das Werk selbst Informationen über seinen Urheber beinhaltet, sind diese im Zuge der Vollständigkeit und zum Zweck der Nachvollziehbarkeit in die Bildbeschreibung eingeflossen.³⁷¹

Die Metapher der Surveillance setzt sich in der Einteilung des Untersuchungsgebiets in Sektoren sowie der Ausstellung selbst fort. Dort laufen die Überwachungsbilder wie in einem Kontrollzentrum zusammen, wo sie begutachtet und ausgewertet werden; die Vorgänge dort stehen also ausserhalb der Überwachung. Dadurch, dass die Bilder gesammelt und verarbeitet werden, entfalten sie erst ihre Wirkung und generieren Wissen.³⁷²

Letztlich spiegelt sich in der Asymmetrie der Surveillance auch, dass eine direkte Interaktion zwischen Urban Artist und Betrachter nur in seltenen Fällen stattfindet, da beide Parteien nur mittelbar miteinander in Kontakt treten. Diese Distanz zwischen Produktion und

366 *„Surveillance Studies beschreiben die Forschungsansätze, die sich mit den Veränderungen und historischen Bedingungen von Überwachung, Kontrolle und gesellschaftlicher Steuerung durch Technologien und deren gesellschaftlicher Diskurse widmen.“* Zurawski 2007, S. 8; siehe auch www.surveillance-studies.org (31.10.2011).

367 Zurawski 2007, S. 10.

368 Siehe Kapitel 2. KATEGORIEN VON URBAN ART.

369 Holert 2005, S. 234.

370 Kammerer 2008, S. 13

371 Siehe Kapitel 9. BILDBETRACHTUNGEN EINZELNER ABBILDUNGEN.

372 Vgl. zur Bildproduktion von Überwachungen auch Kammerer 2008, S. 9ff.

Rezeption soll entsprechend von Urban Art Surveillance nicht negiert, sondern erhalten werden. Für die erwünschte Brechung des Begriffs ist zugleich wichtig, dass der Prozess offen gelegt wird und somit nicht nur verfolgt, sondern auch mitgestaltet werden kann.

SNITTSTELLEN ZUR ÖFFENTLICHKEIT

Das Konzept von *Urban Art Surveillance* umfasste, um alle oben genannten Faktoren einzubringen, drei unterschiedliche, öffentlich zugängliche Teile: Ein kleiner Ausstellungsraum in einem Schaufenster, eine Internet-Präsenz sowie eine Veranstaltungsreihe. Alle drei Bereiche erfüllten unterschiedliche Funktionen, die untereinander durch wechselseitige Bezüge verbunden waren. Insgesamt wurden so eine breit angelegte Vermittlung und ein möglichst niederschwelliger Zugang angestrebt.

Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand verlief auf zwei Ebenen, die am Ausstellungsort als Zentrum zusammenkamen: erstens die Dokumentation der Werke im direkt umliegenden öffentlichen Raum und zweitens Diskussionen und Exkursionen. Den thematischen Hintergrund dieser Anlässe bildete die Präsentation und Reflexion der im Kapitel *PROLOG: ZEHN ANLÄSSE* aufgeführten Fragestellungen.

STANDORT

Dass die Festlegung des Untersuchungsgebietes auf die Umgebung der Langstrasse gefallen ist, hat zwei Gründe: Das Gebiet ist auf Grund seiner zentralen Lage, der Durchmischung und vielfältigen Nutzung für derartige Vorhaben gut geeignet.³⁷³ Urban Art bevorzugt Gebiete, die einerseits nicht zu stark kontrolliert sind (was das Anbringen und Überdauern des Werkes erleichtert) und andererseits belebt genug, dass die Werke Aufmerksamkeit erfahren. Der Ausstellungs- und Veranstaltungsort sollte sich innerhalb des Gebietes befinden und mit *Perla-Mode* und *Corner College* konnten zwei ideale Partner für eine Zusammenarbeit gewonnen werden, die Platz und Unterstützung für Urban Art Surveillance zur Verfügung stellten. Damit war auch die Lage des Quadratkilometers Kunst festgesetzt, der dokumentiert wurde.

SEKTOREN

Das Untersuchungsgebiet umfasste einen Quadratkilometer mit dem Corner College im Zentrum; von dort aus erstreckten sich die vier Sektoren A bis D jeweils 500m weit in die vier Himmelsrichtungen. Ziel dieser Unterteilung war es, Gebiete abzustecken, die innerhalb von ein oder zwei Tagen erfasst werden können, so dass eine möglichst präzise Momentaufnahme erstellt und diese Erhebung nach vier bis acht Wochen wiederholt werden konnte. Ziel war es, den aktuellen Zustand für den Herbst 2010 möglichst akkurat zu erfassen, um so einen Ausgangspunkt für weitere Auseinandersetzungen festzulegen.³⁷⁴

373 Vgl. auch Kapitel 6.1. DAS LANGSTRASSENQUARTIER; Fritzsche 2010.

374 Zur Genauigkeit der Daten vgl. auch Kapitel 8. RESULTATE DER SURVEILLANCE.

Die vier Sektoren A-D wurden reihum abgesprochen und dabei Strichlisten erstellt und Fotografien gemacht. Sowohl für die kartografische Verzeichnung der Fotos wie auch zur Erleichterung später folgender Kontrollgänge wurde die genaue Route notiert, um ihr möglichst exakt wieder folgen zu können. So konnten die Sektoren nach vier bis acht Wochen erneut abgesprochen und anhand der Aufnahmen auf Veränderungen überprüft werden. Das Abschreiten und Dokumentieren für einen Sektor von 500 x 500 m nahm zwischen sechs und zwölf Stunden in Anspruch und wurde folglich jeweils an einem oder zwei Tagen durchgeführt.

Sektor A erstreckt sich vom Corner College jeweils 500m nach Norden und Osten bis in den Kreis 5. Die Langstrasse verbindet die beiden Quartiere miteinander, die sonst von den zum Hauptbahnhof führenden Gleisen getrennt werden. Am südöstlichen Rand von Sektor A entsteht zur Zeit der neue Stadtteil Europaallee.

Sektor B reicht vom Corner College jeweils 500m nach Süden und Osten bis zur Sihl. Die höchste Konzentration verschiedener Formen von Urban Art findet sich im Kasernenareal, das von aussen schlecht einsehbar ist und dessen Wände nur teilweise gereinigt werden.

Sektor C umfasst das Gebiet vom Corner College jeweils 500m nach Süden und Westen bis zur Kalkbreite. Die Bäckeranlage bildet die grösste Grünfläche innerhalb des Untersuchungsgebietes, die nur entlang der Ränder für Urban Art genutzt wird.

Sektor D erstreckt sich vom Corner College jeweils 500m nach Norden und Westen bis zum Güterbahnhof. Im Nordwesten liegt der nicht öffentlich zugängliche Gleisbereich, der nur soweit dokumentiert ist, wie er von aussen einsehbar ist. Dort finden sich, neben dem Kasernenareal, die meisten grösseren Graffiti innerhalb des Sektors, die vor allem auf die Sichtbarkeit aus den einfahrenden Zügen abzielen.

FOTOGRAFIEN

Die Fotografien sollten primär den Ansprüchen der Dokumentation genügen und somit selbst nicht im Zentrum stehen. Die Aufnahmen sind mit einer Kompaktkamera gemacht und ohne zusätzliche Bearbeitung des Bildinhalts oder Inszenierung entstanden, die einen Eingriff in die vorgefundene Situation bedingt hätten. Handkehrum zeigten sich bei gewissen Werken klar Überlegungen hinsichtlich der sekundären Bildproduktion als inhärenter Bestandteil ihres Konzepts oder ihrer Platzierung, was auch in der Dokumentation sichtbar gemacht werden sollte.³⁷⁵ Des Weiteren entstanden sowohl Nahaufnahmen, auf denen Details der Ausführung sichtbar werden, wie auch Totalen, die eine bessere Verortung des Kontextes ermöglichen.

Teilweise zeigte sich sogar die Unmöglichkeit einer (gesamthaften) Dokumentation auf Grund der Grösse oder Position einer Arbeit.³⁷⁶ Alle Fotografien sind im Inventar

375 Vgl. dazu auch das Kapitel EXKURS: DOKUMENTATION.

376 Z.B. die auf den Fotografien UAS [6948-49](#) und [6500](#) abgebildete Arbeit entzieht sich einer vollständigen Abbildung.

aufgeführt; ausführliche Kommentare zu konkreten Arbeiten finden sich im Kapitel 9.
BILDBETRACHTUNG EINZELNER ABBILDUNGEN.

ZAHLEN

Ziel von Urban Art Surveillance war es, einen Satz an Zahlen zu generieren, der neben der reinen Anzahl auch Aussagen über Art und Beschaffenheit der Werke erlaubt. Die gewählten Untersuchungsparameter sollten also relevant und zugleich ohne weitere Hilfsmittel messbar sein. Die Untersuchung teilte alle vorgefundenen Werke in einen Raster ein, der Kategorie, Medium, Grösse und Platzierung ablesbar macht.

KATEGORIEN

Bei der Kategorisierung wird die Sammelbezeichnung Urban Art in die drei Teilbereiche unterteilt, die unter Kapitel 2. KATEGORIEN VON URBAN ART aufgeführt sind. Es geht hier also um die Einordnung der Werke hinsichtlich ihrer Erscheinungsform:

GRAFFITI // STREET ART // INTERVENTION

Interventionen wurden separat beschrieben. Innerhalb der beiden Kategorien Graffiti und Street Art erfolgte eine weitere Unterscheidung in Bezug auf die drei folgenden Aspekte.

MEDIUM

Damit wird das genutzte Medium innerhalb der beiden Kategorien Graffiti und Street Art bezeichnet: Werden sie direkt oder indirekt auf Wände, Boden und Stadtmobiliar angebracht?

FARBE: Spraycan, Marker, Dispersion, Kreide, farbgefüllte Feuerlöscher etc., die direkt auf den Untergrund als Bildträger aufgetragen wurden

STICKER: Kleber, Plakat, Cut-out usw., die bereits vorgefertigt auf einen sekundären Träger geklebt oder gekleistert wurden

ANDERE: Alles, was nicht durch die beiden vorangehenden Punkte abgedeckt wird.

GRÖSSE

Die Grösse gibt in abstrahierter Form die Abmessungen wieder: Welche Dimensionen hat die gefundene Urban Art?

KLEIN: kleiner A3.

MITTEL: A3-A0.

GROSS: grösser A0.

HÖHE

Diese Einteilung geht auf das Sichtfeld ein: Wohin wird das Auge gelenkt und wie verteilen sich die Arbeiten über den Stadtkörper?

UNTEN: Boden bis ca. 150cm Höhe.

MITTE: 150 – 200cm.

OBEN: über Augenhöhe.

Anhand der Einteilung in dieses Raster lassen sich grob Menge und Beschaffenheit von Urban Art in einem bestimmten Gebiet erfassen und in welcher Form sie erscheint. Die Ergebnisse der Überwachung in Zürich 2010 sind im INVENTAR aufgeführt und werden im Kapitel 8. RESULTATE DER SURVEILLANCE dargelegt und ausgeführt; zuvor erfolgen weitere Ausführungen zu Gestalt und Ablauf der Ausstellung und Veranstaltungen.

7.2. DIE AUSSTELLUNG

Vom 1. September bis zum 2. Dezember 2010 fand die Ausstellung von Urban Art Surveillance im *Corner College / Perla-Mode* an der Ecke Langstrasse und Brauerstrasse in Zürich statt. Das Corner College ist eine vielfältige Plattform, „*ein offener Raum für unregelmässig stattfindende, quasi-akademische Aktivitäten wie Workshops, Vorträge, Lesungen, Filmvorführungen und kulinarische Versuche*“.³⁷⁷ Unter dem Überbegriff *Perla-Mode*³⁷⁸ traten der in derselben Liegenschaft vertretene Ausstellungsraum *Message Salon Downtown*³⁷⁹ sowie das Buchgeschäft *Motto Store Zürich*³⁸⁰ gemeinsam mit dem Corner College auf. Der Veranstaltungsort für zeitgenössische kulturelle und künstlerische Anlässe wurde für das Projekt unentgeltlich zur Verfügung gestellt und Urban Art Surveillance wurde von Stefan Wagner, Mitbetreiber und Kurator des *Corner College*, zudem kritisch und tatkräftig begleitet. Dank der Lage in Mitten des Kreis 4, des bereits vorhandenen Netzwerkes und der Unterstützung durch die Verantwortlichen war es ein idealer Ausgangspunkt für das Projekt.

Entsprechend zu den rundum zu findenden Werken sollte auch eine reale Präsenz der Surveillance sichtbar werden, um die physische Verortung zu betonen. Die Ausstellung der Untersuchungsergebnisse verwies damit wieder in den Aussenraum zurück – passend dazu fand sie in einem Schaufenster statt, das Tag und Nacht vom öffentlichen Raum her einsehbar war. Präsentiert wurden dort das Konzept, Daten, Zahlen und Bilder auf einer Schautafel sowie eine Karte der Umgebung.

SCHAUFENSTER

Im Schaufenster an der Brauerstrasse symbolisierte eine abstrahierte Karte die vier Sektoren, auf der alle Standorte der fotografischen Erfassung von Urban Art Werken eingetragen

377 Siehe: www.corner-college.com/College (25.7.2011).

378 Siehe: perla-mode.net/ (25.7.2011).

379 Siehe: likeyou.com/messagesalon/ (25.7.2011).

380 Siehe: www.mottodistribution.com/site/ (25.7.2011).

waren. Auf den vier mit schwarzem Papier bespannten, jeweils einen Quadratmeter grossen Styroporplatten war ein weisses Strassengitter ausgelegt, das mit Stecknadeln befestigt war. Jede dieser Stecknadeln verwies auf einen fotografisch festgehaltenen Ort. Dies veranschaulichte einerseits die schiere Menge an Werken und stellte zugleich eine Aufforderung zu eigenen Rundgängen und Erkundigungen dar.

„Die Redeweise vom öffentlichen Raum erweist sich allerdings dann als unverhofft präzise, wenn man ihren ausdrücklich räumlichen Bezug ernst nimmt und sie auf siedlungsgeographisch ausgesparte und architektonisch umgrenzte Flächen bezieht.“³⁸¹

Der öffentliche Raum wurde gemäss diesem rein räumlichen Verständnis definiert, wie es Walter Grasskamp beschreibt. Die Untersuchung rund um die Langstrasse nahm sich also allen offen zugänglichen Stellen innerhalb des zuvor festgelegten Gebietes an. Die Karte stellte somit einen Platzhalter dar, der symbolisch öffentliche Bereiche (weiss) und private (schwarz) miteinander kontrastierte. Das Strassengitter wurde dabei lediglich von den Stecknadeln an Ort und Stelle gehalten, so dass diese Platzhalter für Urban Art zu einem Element wurden, das beide Sphären verband und durchdrang. Zugleich illustrierten die Markierungen die Tätigkeit des Sammels und Erfassens und verwiesen so auf den Vorgang der laufenden Überwachung.

Ergänzt wurde die Karte durch die Zahlen der erfassten Arbeiten, erklärende Texte und eine Auswahl von Fotografien. Die Texte stellten Hintergrund, Ansinnen und Umfang des Projektes sowie das Programm der Diskussionen und Exkursionen vor. Die Zahlen wurden bei jedem Rundgang aktualisiert, so dass reihum jeweils ein anderer Sektor im Fokus stand; dieser wurde zusätzlich anhand einiger dort aufgenommener Fotografien dargestellt.

Die Fotografien umfassten eine Auswahl von jeweils circa einem Dutzend Bilder, die einen repräsentativen Querschnitt durch die unterschiedlichen Formen von Urban Art im jeweiligen Sektor wiedergaben. Auf einem digitalen Screen wurde jeweils die Gesamtheit der Aufnahmen aus demselben Sektor als virtuelle Diashow präsentiert; zudem durchbrachen die konstant wechselnden Bilder die ansonsten statische Darstellung.

7.3. DER INTERNETAUFTRITT

Wie unter Kapitel 5.1. INTERNET: VERBREITUNG UND VERKAUF beschrieben, ist das Internet ein wichtiger Faktor für die Auseinandersetzung mit und Verbreitung von Urban Art. Mittlerweile ist es auch ohne tieferes technisches Verständnis möglich, eine Internet-Präsenz zu erstellen, die weltweit verfügbar ist und langfristig bestehen bleibt.³⁸² Zudem kann die virtuelle Dokumentation der Surveillance jederzeit anonym besucht

381 Grasskamp 1997, S. 11.

382 urbanartsurveillance.wordpress.com/ bzw. urbanartsurveillance.net (23.12.2011).

werden.³⁸³ Entsprechend lagen die Besucherzahlen um ein Vielfaches höher als jene der Veranstaltungen vor Ort.

Die Inhalte von Urban Art Surveillance wurden auf zwei einander ergänzenden Plattformen dokumentiert: dem Blog-Anbieter *WordPress* und dem Fotosharing-Dienst *Flickr*. Beide Internetdienste zeichnen sich durch ihre gebührenlose Verfügbarkeit und ihre Werbefreiheit aus; insbesondere *flickr* wird gern von Urban Artists zur Verbreitung ihrer Werke genutzt. Vom Aufschalten der Seiten Ende August bis zum Ausstellungsende im Dezember 2010 registrierten die integrierten Statistikfunktionen über 2500 *views* für das *wordpress* Portal³⁸⁴ und mehr als das Doppelte für die *flickr* Seite³⁸⁵.

URBANARTSURVEILLANCE.NET

Ziel dieser Internetseite war es, das Projekt vorzustellen und seine Hintergründe zu erläutern. Dort wurden das aktuelle Programm, das Vorhaben und die Datenblätter der Untersuchung allgemein zugänglich gemacht.

Die erstellte Homepage beinhaltet neben dieser Übersicht über das laufende Projekt und einer nach Sektoren geordneten Auswahl von Bildern auch theoretische Anregungen und Thesen. Ergänzt wurde das Angebot noch um ein kurzes Glossar, eine Bibliografie und eine Auflistung von lokalen und internationalen mit Urban Art verbundenen Internetressourcen. Die Internetpräsenz ermöglichte nicht nur die Ankündigung und Verbreitung eigener Veranstaltungen, sondern präsentierte auch weitere Anlässe und Presseartikel, die während der Laufzeit des Projekts Urban Art in Zürich thematisierten.

WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/URBANARTSURVEILLANCE/

Das online-Portal *flickr* bietet die Möglichkeit, eigene Bilder nicht nur zu publizieren, sondern sie auch zu ordnen, zu verorten und mit Stichworten zu versehen. So ist eine Datenbank entstanden, die es erlaubt, die gesammelten Bilder nach diversen Kriterien zu durchsuchen: Jede Fotografie ist mit Sektor und Kategorie, Standort und Datum der Aufnahme sowie weiteren Schlagworten versehen.

Bei jedem Rundgang durch einen Sektor ist dabei ein *Set* entstanden, das quasi als virtueller Spaziergang durchlaufen werden kann. Die einzelnen Fotografien sind mittels *geotagging* (Hinzufügen von Ortsinformationen) auf einer interaktiven Karte verzeichnet und mit Datum und Schlagworten versehen. Primär sind dies die drei Kategorien des Untersuchungsrasters und die Produktionstechnik. Zusätzlich sind aber auch (wieder-) erkennbare Künstlernamen oder Zustandsangaben wie gereinigt (*clean*) aufgenommen

383 www.flickr.com/photos/urbanartsurveillance/collections/72157628320982215/ (23.12.2011).

384 wordpress.com – Your Blogging Home; Zwischen 1.9. und 2.12. 2010 wurde die Seite 2636 Mal aufgerufen, wobei sich mehrfache Besuche, beziehungsweise das Navigieren auf der Seite, nicht weiter aufschlüsseln lassen.

385 www.flickr.com - Erzählen Sie Ihr Leben in Fotos; die Bilder der flickr Seite verzeichneten bis zum Ende des Projekts über 5200 Ansichten.

worden. So können mit unterschiedlichen Suchbegriffen eine eigene Auswahl oder persönliche Interessen fokussiert werden.

Anhand der Surveillance entstand ein Korpus in Form eines Archivs aller zu einer bestimmten Zeit in einem festgelegten Gebiet auffindbaren Urban Art: Ein Quadratkilometer Kunst. Im Bestreben, das Dokumentierte anhand diverser Kriterien zu erfassen, zeigte sich aber auch die intrinsische Widerspenstigkeit des Untersuchungsgegenstandes gegenüber klaren Zuordnungen, da bereits die Einteilung in die drei Grundkategorien teilweise nur unter Vorbehalt möglich war.

Von August bis Ende November 2010 wurden auf diese Weise insgesamt 2206 Fotografien erfasst.

7.4. DIE VERANSTALTUNGEN

Die theoretischen Hintergründe und die rundum erfassten Werke waren in unterschiedlicher Gewichtung Ausgangspunkt für eine Reihe von Veranstaltungen, die der Vermittlung von Urban Art gewidmet waren. Im Abstand von ein bis zwei Wochen fanden Diskussionen im und Exkursionen rund um das *Corner College* statt, die meist noch von eingeladenen Experten begleitet wurden.

Die Abfolge der einzelnen Anlässe erfolgte prinzipiell von allgemeinen Themen wie der Definition von Urban Art hin zu spezifischen Themen wie der Qualitätsfrage. In der letzten Sitzung fand dann ein kritischer Rückblick auf das gesamte Vorhaben statt.

Die Veranstaltungen fanden Anklang, insbesondere die geführten Rundgänge wurden von grossen Gruppen begleitet. Das Publikum war relativ heterogen, was Alter und Hintergrund der Teilnehmenden betrifft. Trotz kritischer Äusserungen und kontroverser Ansichten waren alle Teilnehmenden zumindest neugierig bis positiv eingestellt gegenüber Urban Art, wenn auch der Kenntnisstand bezüglich der Thematik sehr unterschiedlich war.

GASTREFERENTEN & BESUCHER

Die Veranstaltungen hatten zum Ziel, den persönlichen Kontakt und Austausch zu ermöglichen und dabei einerseits Wissen zu vermitteln, aber auch Anregungen zu erhalten. Durch die Interaktion sollte sowohl ein interessiertes Publikum angesprochen werden wie auch Urban Artists die Möglichkeit geboten werden, sich einzubringen. Aus diesem Grund waren die Formate sehr offen und meist diskursiv angelegt, das heisst, alle Anwesenden konnten sich äussern und den jeweiligen Anlass mitgestalten.

In der Auswahl der Gäste sollten sich die lokale Verankerung des Projektes und zugleich die Bandbreite involvierter Fachgebiete widerspiegeln. Der erste Punkt erscheint im Rückblick wenig überzeugend, liesse sich diese Anbindung doch auch erreichen, ohne dass alle Gesprächspartner aus derselben Stadt kommen. Gerade der Blick von aussen könnte hier

eine Bereicherung darstellen. Ausschlaggebend neben den (nicht) verfügbaren Mitteln war hier auch das Ansinnen, an Urban Art interessierte Parteien zusammenzubringen und so den Austausch zu fördern.

Unter den neun Eingeladenen finden sich je zwei Künstler, Kuratoren und Kunsthistoriker, ein Architekt und ein Philosoph sowie eine Fotografin.³⁸⁶ Ohne Gastreferenten fanden die Vernissage sowie ein Rundgang durch das Untersuchungsgebiet statt.

Aktive Urban Artists im Publikum, zumindest solche, die sich öffentlich dazu bekannten, blieben klar in der Minderzahl. Jene, die sich äusserten, gehörten zu den Künstlern, die von ihrer Arbeit leben. Von dieser Seite kam zugleich die Kritik, dass sich die Inhalte der Diskussionen seit den 1990er Jahren kaum verändert hätten und wenig Neues zu Tage förderten.³⁸⁷

Zugleich wurde die Wichtigkeit des Tätig-Seins im Gegensatz zum Sprechen über Urban Art betont, was auch Gäste, welche die Einladung zur Diskussionsrunde ablehnten, durchblicken liessen. Stärker als vermutet zeigte sich hier eine Unwilligkeit, sich mit theoretischen Überlegungen zum eigenen Tun einzulassen – beziehungsweise konnte von Seiten der Szene kein Nutzen darin erkannt werden.

DISKUSSIONEN

Das Setting für die Diskussionen war ein an zwei Seiten von der Strasse her durch grosse Schaufenster einsehbarer Raum, in dem Stühle und Bänke kreisförmig angeordnet waren, um die flache Hierarchie der Anlässe zu spiegeln. Ebenso wurde darauf verzichtet, Gespräche mitzuschneiden, um die angesichts ihrer rechtlichen Lage delicate Thematik nicht weiter zuzuspitzen. Zudem wurde so die Metapher der Surveillance fortgesetzt, als das Überwachungszentrum selbst nicht Teil des kontrollierten Dispositivs ist, sondern eine disparate, davon ausgenommene Zone bildete.³⁸⁸

An den sechs Diskussionen mit rund zwei Stunden Dauer nahmen jeweils ein bis zwei Dutzend Besucher teil. Ein Grossteil der Anwesenden beteiligte sich mit Fragen, Kommentaren und Beobachtungen rege an den Gesprächen, die sich entsprechend oft verselbständigten. Das Interesse der Besucher offenbarte sich auch in der Fortsetzung der Gespräche nach Ende des offiziellen Teils.

Unterschiede zeigten sich auch beim Input der Gäste, der teilweise auch aus Referaten (Christian Hänggi) oder Erläuterungen zur Konzeption und Umsetzung eigener Arbeiten (Johannes Gees, Navid Tschopp) bestand. Das relative freie Format und die wechselnde

386 Das Ungleichgewicht der Geschlechter ist weder Absicht noch Zufall, sondern gibt in etwa die realen Verhältnisse im Bereich Urban Art wieder. Vgl. zur Geschlechterthematik auch Reineke 2007, S. 119ff.

387 So zum Beispiel durch den Hamburger Künstler TASEK (www.tasek.de); neu seiner Ansicht nach sei jedoch, dass sich der Diskurs auf ein Publikum ausserhalb der Szene ausgeweitet habe und dieses aufgeschlossener geworden sei.

388 Diese Entscheidung erscheint rückblickend und angesichts der wenigen Wortmeldungen selbst Aktiver nicht zwingend; als Teil eines bewusst behutsamen Vorgehens ist sie aber vertretbar.

Teilnehmerschaft hatten zur Folge, dass wiederholt ähnliche Fragen auftauchten. Zunächst die Unklarheit von Begriffen wie Urban oder Street Art und im Zuge dieser Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand vor allem die Frage: Was ist Kunst? In den anschliessenden Diskussionen zeigte sich deutlich, dass Street Art am ehesten – und Interventionen tendenziell auch – als Kunst wahrgenommen werden. Im klaren Gegensatz dazu stehen die als hässlich empfundenen Tags von Anfängern. Somit wurde die Bezeichnung Kunst oft gleichsam als Qualitätsurteil verstanden, das vor allem auf persönlichen Geschmack und saubere technische Umsetzung bezogen wurde.³⁸⁹

KUNST UND QUALITÄT

Daraus ergab sich ein Diskurs bezüglich der Kriterien für die Beurteilung von Qualität wie beispielsweise, ob freihändig vor Ort ausgeführte Graffiti-Pieces grundsätzlich hochwertiger seien als seriell reproduzierte Street Art Werke.³⁹⁰ Eng mit der Frage, welche Massstäbe hier Verwendung finden sollten, verbunden war das Thema der Zuständigkeit für eine allfällige Bewertung. Dabei wurde deutlich, dass öffentlicher wie privater Umgang mit Urban Art von Widersprüchen geprägt ist und eine Interessensvertretung fehlt, aber auch nicht unbedingt gewünscht ist, um einer Institutionalisierung keinen Vorschub zu leisten.

In diesem Zusammenhang wurden externe Faktoren angesprochen, einerseits wie offiziell erlaubte Flächen und andererseits wie kommerzielle Aufträge für Urban Artists zu bewerten seien. Während vom allgemeinen Publikum eher idealistische Vorstellungen und ein entsprechendes Fehlen finanzieller Anreize hochgehalten wurden, führten auf der anderen Seite Exponenten des *Urban Art Studios*³⁹¹ oder die *One Truth Crew*³⁹² an, dass Ausstellungen und Aufträge für eine Professionalisierung unentbehrlich seien. Die Möglichkeit, Geld zu verdienen, sei als Lohn vorangegangener Mühen und Notwendigkeit für die Fortsetzung der Karriere, wie auch des weiter unbezahlten Betreibens von Urban Art, zu verstehen. Hier manifestierte sich eine Differenz zwischen dem von aussen angetragenen Image des idealistischen Amateurs und dem Ansinnen der Akteure selbst, ihre Tätigkeit zu professionalisieren.

389 Siehe dazu Kapitel 5. URBAN ART AN DER SCHWELLE: „[...] you need it to look like art [...]“ Vartanian 2010, in: hyperallergic.com/2108/jeffrey-deitch-street-art/ (14.11.2011).

390 Siehe dazu auch Kapitel 10.1. KRITERIEN.

391 Hauptsächlich stellt das Urban Art Studio (Zürich) Künstlern Ateliers und Arbeitsmaterialien zur freien Verfügung. Die Plattform engagiert sich mit diversen Aktivitäten im Bereich Urban Art und wird von einer Zigarettenmarke finanziert; urbanartstudio.ch (14.11.2011).

392 Die One Truth Crew (Zürich) stammen aus dem Graffitibereich und realisieren heute Auftragswerke und sind als freie Künstler tätig; www.onetruth.ch (14.11.2011).

BANKSY UND PUBER

Die beiden am meisten genannten oder für Vergleiche herangezogenen Urban Artists waren Banksy und PUBER – ein höchst gegensätzliches Paar. Auf der einen Seite der international gefeierte Star, der mit Street Art und Interventionen weltweit Furore macht, und auf der anderen Seite der lokale Sprayer, dessen *Anti-Style* eine Zeit lang in ganz Zürich zu sehen war. Die Rollenverteilung spiegelte sich auch in der Verwendung: Banksy diente als positives Beispiel, Publikumsliebbling und Kulminationspunkt, PUBER als lokales Gegenbild, dessen anti-Ästhetik von den meisten abgelehnt wurde. Andere dagegen lobten ihn gerade wegen der kaum existenten Möglichkeit einer äusseren Vereinnahmung seiner Werke.

Dies belegt zunächst die Wichtigkeit der Medien als Multiplikatoren, da es sich um die beiden in Zeitungen wohl meistgenannten Namen jener Zeit handelt,³⁹³ aber auch, wie weit die Erwartungen an Urban Art auseinander liegen. Die eine freut sich, dass das saubere Stadtbild wenigstens punktuell durchbrochen wird, während der andere an ironischer (oder aggressiver) Kulturkritik interessiert ist. Derartige Differenzen liessen sich nicht auflösen und sorgten für engagierte Diskussionen.

Ähnlich unterschiedlich wurde die Situation in Zürich eingeschätzt. Einvernehmen bestand, dass eine Figur vom Format Banksys hier fehlt. Langjährige Beobachter beklagten denn auch das Fehlen von Innovationen, insbesondere im Bereich Graffiti, während seit Neuerem interessierte Personen eher erstaunt waren, ob der doch existierenden Vielfalt an Werken, deren Vorhandensein sie bislang gar nicht bemerkt hatten.

EXKURSIONEN

Die Neugier gegenüber lokaler Urban Art zeigte sich auch bei den Exkursionen; das Besucheraufkommen war etwas höher als bei den Diskussionen (20 bis 30 Personen) und von der Struktur her ähnlich durchmischt. Ausgangspunkt der Rundgänge war jeweils das Corner College und sie dauerten anderthalb bis zwei Stunden. Mit dem Begriff des Freilichtmuseums im Hinterkopf ging es darum, die Originalwerke in ihrem ursprünglichen Kontext ausfindig zu machen und zu kommentieren. So entstand eine Form der Stadterkundung zwischen Hauptachsen und Nebenstrassen, zu Baustellen und in Hinterhöfe, die auch für langjährige Anwohner neue Wege durch ein vertraut scheinendes Quartier boten.

Neben der Suche nach spektakulären Werken vermittelte Urban Art auch Einblick in das Gefüge einer Stadt. In diesem Sinne wirken Urban Artists als Kundschafter, die aktuelle Vorkommnisse aufgreifen und mit ihren Spuren alternative Pfade markieren. Die Zeichen wiesen auf leerstehende Liegenschaften und illegale Bars hin, wie auch ihre Absenz Zeugnis ablegte von Neuüberbauungen und offiziellen Aufwertungsbemühungen. Schliesslich

393 *Exit through the Gift Shop – A Banksy Movie* lief Ende 2010 gerade in den Schweizer Kinos an.

waren auch die Anti-Graffiti-Bemühungen gut zu erkennen und sorgten für ein eigenes Muster angesichts der oft nur ungefähr übereinstimmenden Farben beim Überstreichen.³⁹⁴ So wurde die Stadt als Spielwiese interpretiert, deren Vielfalt gerade durch Interaktion und die stetige Veränderung konstituiert wird.

394 Vgl. dazu auch Kapitel 8.1. SEKTOR A: UAS [4052](#); [5814](#).

8. RESULTATE DER SURVEILLANCE

Die folgenden Abschnitte befassen sich mit den Resultaten des Projekts Urban Art Surveillance. Der Reihe nach werden die Veranstaltungen thematisiert, die Zahlen der Erfassung kommentiert, allgemeine Beobachtungen zur Ausprägung von Urban Art in Zürich angestellt und schliesslich einige Werkgruppen vorgestellt. Zunächst geht es also um eine theoretische Annäherung und die Auseinandersetzung mit der Situation in Zürich sowie die allgemeine Vermittlung von Wissen in Bezug auf Urban Art, die breiten Anklang gefunden haben. Die einzelnen Anlässe waren jeweils mit der Aktualisierung der Zählung und Inventarisierung aller Werke in einem Sektor gekoppelt, deren Ergebnisse hier im zweiten Unterkapitel besprochen werden.



Abb. 11

8.1. REKAPITULATION DER ANLÄSSE

Urban Art Surveillance steht am Schnittpunkt zwischen zwei Bereichen: Die Diskussionen sollten diverse Themen rund um Urban Art in den Innenraum transferieren, während die Exkursionen nach Draussen zu den Originalen und ihrer Betrachtung in einem umfassenden Kontext führen sollten. Hier erfolgt nun ein summarischer Überblick zum Ablauf der Veranstaltungen und der Positionen der Eingeladenen; viele dort gestellte Fragen werden im Rahmen des ersten Teils der Dissertation behandelt.

Alle Gäste leben und arbeiten in Zürich, sind also mit der lokalen Situation gut vertraut; weitere Informationen zu den Teilnehmenden finden sich im Anhang. Die Auswahl sollte die Ausdehnung des Phänomens wiedergeben und reichte von Interventionskünstlern über die Bereiche der Kunst und Wissenschaft bis zu Architektur und Fotografie. Der Inhalt der letzten Veranstaltung mit Wolfgang Kersten und Stefan Wagner ist hier ausgelassen, da er in das Kapitel 10.2. *RÜCKSCHAU UND KRITIK* eingegangen ist.

CHRISTOPH DUBLER – STADTRAUM SEKTOREN A-D

Der Rundgang mit dem Architekten Christoph Dubler führte nicht durch alle Sektoren, sondern zu einer Erkundung der am meisten verbreiteten Bautypologien wie der Blockrandbebauung sowie einiger spezieller Einzelfälle.³⁹⁵ Dazu zählten Neubauten von Vera Gloor, die spartanischen ‚Junggesellenheime‘ der SBB an der Brauerstrasse oder der in den 1930er Jahren im Stil des Neuen Bauens errichtete heutige Sitz des WWF an der Hohlstrasse. Mit dem Vorhaben, einen neuen Blick auf die vertrauten Strassen zu entwickeln, führte Dubler zu wenig bekannten Orten, was auch langjährigen Anwohnern einige Entdeckungen ermöglichte. Unterwegs wurden zudem Fragen zur Verbindung von Urban Art und Architektur angesprochen beziehungsweise kritisiert, weshalb Architekten diese Thematik meist ausblenden.

GABRIELA DOMEISEN – WAS HEISST URBAN ART?

Der digitalen Konservierung der vergänglichen Werke widmet sich die Fotografin Gabriela Domeisen.³⁹⁶ Sie erzählte enthusiastisch davon, wie sie Urban Art entdeckte und wie aus einigen Bildern eine Passion wurde, der sie unentwegt folgt. Dabei sind ihr theoretische Überlegungen weit weniger wichtig als persönliche Präferenzen, nach denen sie auch *best of*-Listen der schönsten oder spannendsten Urban Art Werke in Zürich zusammenstellt. Ihre Dokumentationstätigkeit folgt also primär dem Lustprinzip und entspricht damit durchaus dem Handlungsprimat von Urban Art. Folglich kam es weniger zu einer wissenschaftlichen Erörterung, denn zur Auseinandersetzung mit einzelnen Beispielen und letztlich zur später wiederkehrenden Diskussion: Was ist Kunst?

395 Siehe dazu auch Kapitel 6.1. DAS LANGSTRASSENQUARTIER.

396 Siehe: www.graffiti-file.ch (30.10.2011).

JOHANNES GEES – AUTONOMIE UND URBAN ART

Der Künstler Johannes Gees zeigte anhand der Reaktionen auf seine Interventionen im öffentlichen Raum, wie unterschiedlich die Deutungen desselben Werkes ausfallen können, je nach Kontext, in dem sie ausgeführt und rezipiert werden. So fand als Extrembeispiel seine Intervention *Salat* (2007), bei der die Gebetsaufrufe eines Muezzin vom Grossmünster und anderen Schweizer Kirchen erschallte, grossen Anklang in moslemischen Kreisen, bis Gees das Vorhaben publik machte, Kirchengeläut von einem Minarett erklingen zu lassen.³⁹⁷ Bereits in der Schweiz waren die Reaktionen auf die Intervention gespalten und zeigten, wie schnell sich Urban Art politisch vereinnahmten und gegebenenfalls entgegen der Intention des Urhebers verwenden lässt.

DÉRIVE A-D

Der Begriff des Dérive lehnt sich an eine Praxis der *Lettristischen Internationalen* (1952-57) an, die damit das ziellose Umherschweifen zur Neuentdeckung des Stadtbildes propagierten:

*„Die Stadt sollte vielmehr an allen Ecken und Enden für Überraschungen und Stimmungswechsel sorgen, den Bewohnern Mut geben, ihre wahren Wünsche zu erkunden und in direkter Begegnung mit ihren Mitmenschen zu kommunizieren.“*³⁹⁸

Angesichts einer geführten Tour entsprach der Rundgang zwar nicht dem von ihnen propagierten Umherirren mit einem falschen Stadtplan, setzte jedoch auch darauf, den Blick auf Nischen und Unauffälliges zu lenken. Urban Art funktioniert schliesslich auch als alternatives Referenzsystem, das quer zum offiziellen, auf reibungslose Abläufe bedachten Zürcher Alltag steht. Funktionalistische Ansätze sind bei Urban Art ebenfalls zu finden, basieren aber auf anderen Wertungen. Wichtige Stichworte sind Exposition und Erreichbarkeit: An welchen Orten ist Urban Art gut sichtbar und wo wird sie sofort gereinigt? Wie ist eine bestimmte Stelle zugänglich oder wie gross lässt sich etwas umsetzen?

NAVID TSCHOPP - STADTSPAZIERGANG

Bei diesem Einblick in die unterschiedlichsten Formen von Urban Art und insbesondere Interventionen in Zürich, ging es vor allem darum, wie ein Künstler den Stadtraum als Inspiration, Materiallager, Werkstatt und Ausstellungsraum zugleich verstehen kann. Wichtig für Navid Tschopp ist auch die Interaktivität, – schliesslich entfällt das museale Berührungstabu – was also eine Betrachterin mit einem Kunstwerk anstellen kann, wie es benutzt werden oder zum Handeln auffordern kann. Die Stadt wird somit als vielfältig nutzbarer Spielplatz verstanden, bei dem immer zugleich die Aufforderung präsent ist, nicht in der Zuschauerrolle zu verharren, sondern ihn auch aktiv mitzugestalten. So wurde zum Abschluss der Pulk der Anwesenden als Sichtschutz für das Anbringen einer minimalen

397 Siehe auch johannesgees.com/?p=225 (22.11.2011).

398 Stahlhut / Steiner / Tettero / Zweifel 2007, S. 14.

Intervention genutzt – ein transparentes Klebband mit getrockneten Leimtropfen als unsichtbare und nur taktil wahrnehmbare Sensation.

PHILIPP MEIER – ERFOLG UND SCHEITERN VON URBAN ART

Zunächst ging es darum, ob sich Urban Art weiterentwickelt oder stagniert, wie sie mit der veränderten Situation in einem neuen Kontext umgeht und, was genau spannend an Urban Art ist.³⁹⁹ Für Meier sind zwei gegensätzliche Seiten von Urban Art reizvoll: Zum einen Tags, die einen Kontrast zur stets sauber geputzten Stadt schaffen und so eine Art Wildwuchs und Lebendigkeit bewirken und andererseits Interventionen, die Partizipation oder Auseinandersetzung herausfordern. Aufwändigen Pieces oder Street Art fehle auf der einen Seite das anarchische und unangepasste Nicht-Gefallen-Wollen von Tags und auf der anderen Seite fänden sich darin auch keine neuen künstlerisch interessanten Ansätze.

CHRISTIAN HÄNGGI – KUNST UND WERBUNG IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Für die Werbung gilt: Wer zahlt, darf im öffentlichen Raum seine Produkte anpreisen. Zentraler Kritikpunkt an der Aussenwerbung ist ihre Aufdringlichkeit – in anderen Medien lässt sich Werbung abschalten oder überblättern, aber auf der Strasse die Augen zu schliessen, ist nicht unbedingt ratsam. Dieser Punkt lässt sich jedoch theoretisch genauso gut gegen Urban Art anführen; praktisch bleibt ihre Sichtbarkeit in Zürich jedoch klar hinter jener der zahlreichen wohlplatzierten Plakatwände zurück. Aus persönlicher Erfahrung konnte Hänggi zudem berichten, dass bei Guerilla-Marketingkampagnen Bussen bereits fest im Budget eingeplant sind und auch abgesprochen wird, wer aus dem Team die offizielle Verantwortung übernehmen wird, was verglichen mit dem Aufwand (und der Wirkung) legaler Kampagnen mit geringen Kosten zu Buche schlägt.

Eine andere Ebene der Auseinandersetzung mit Werbung und Urban Art stellt die Frage dar, ob und inwiefern es für Urban Artists ‚erlaubt‘ ist, ihren Namen oder ihre Fähigkeiten der Werbeindustrie zur Verfügung zu stellen, um Geld zu verdienen. Diese Kontroverse erfolgt sowohl innerhalb der Szene, aber zugleich von aussen durch oft idealisierte Erwartungen an Urban Artists befeuert.

CHRISTOPH DOSWALD – QUALITÄT BEI URBAN ART

Die Diskussion mit Christoph Doswald von der *AG Kunst im öffentlichen Raum* Zürich drehte bald um die Frage nach dem offiziellen und institutionellen Umgang mit Urban Art: Ausgehend davon, dass es positiv ist, dass spontan Werke im öffentlichen Raum entstehen, ist es eine enorme Herausforderung, alle involvierten Partikularinteressen zu vereinen und gleichzeitig die spezifischen Charakteristiken von Urban Art wahren zu wollen. Letztlich blieb die Frage auch unbeantwortet; deutlich zeigte sich jedoch eine Unzufriedenheit mit

399 Die Diskussion stellte auch eine Fortsetzung der Veranstaltung *Street Art muss kuratiert werden* vom 17.5.2010 dar; vgl. dazu auch das Kapitel 1. EINLEITUNG.

der jetzigen Situation in Zürich und eine enge Verknüpfung mit dem Qualitätsdiskurs. Ein gewisser Konsens bestand, dass nicht alles, was auf den Strassen zu sehen ist gleichermassen gut ist, dann jedoch zeigten sich bereits die unterschiedlichsten Präferenzen.

8.2. KOMMENTARE ZU DEN ZAHLEN

Erstaunlich ist sicherlich die schiere Menge an Erzeugnissen, die auf einem Quadratkilometer zu finden ist. Fast viertausend Tags, Sticker, Pieces und Stencils sind im August bei der ersten Erfassung gezählt worden.⁴⁰⁰ Dennoch gilt Zürich nicht als Hochburg für Urban Art, was neben dem streitbaren Punkt der Qualität sicherlich auch der Grössenverteilung zuzuschreiben ist: Gut dreitausend Werke nehmen eine Fläche ein, die kleiner als 20 x 30 cm ist, und nur rund 180 sind grösser als 80 x 120 cm. Hinzu kommt, dass fast 1500 Werke deutlich über oder unter Augenhöhe angebracht und somit nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind.

In allen Sektoren und Kategorien ist die Gesamtzahl der Werke bei den späteren Kontrollgängen gestiegen; obwohl immer auch ein signifikanter Teil der Arbeiten entfernt wurde, sind also zusätzliche hinzugekommen. Dabei gilt es jedoch auch zu berücksichtigen, dass – bei allem Willen zur vollständigen Erfassung – es kaum möglich ist, nicht einzelne Werke zu übersehen. Grund dafür ist ihre Grösse, aber auch ihre Platzierung; dabei spielt auch der Zeitpunkt des Kontrollganges eine Rolle, ob beispielsweise Rollläden geschlossen oder geöffnet sind. Die Zahlen sind also nicht absolut zu werten, sondern als Anhaltspunkte, die einen guten Annäherungswert wiedergeben, was Quantität und Verteilung sowie Ausprägung von Urban Art in Zürich rund um die Langstrasse betrifft.

MENGE

Die erste Erfassung im August 2010 verzeichnete 3'013 Einträge zu Graffiti, 911 bei Street Art und lediglich fünf Interventionen. Die Tendenz ist eindeutig: Es finden sich dreimal mehr Spuren von Graffiti als von Street Art, während die letzte Kategorie Intervention quasi nicht vertreten ist. Die Zahlen zeigen, es sind die sehr vielen Tags und einige Sticker, welche die Urban Art im Langstrassenquartier prägen, wobei das Verhältnis zwischen freihändig vor Ort erstellten und vorproduzierten Werken sich zwischen den Kategorien Graffiti und Street Art umkehrt.

Die Verteilung der knapp 4'000 Werke über die vier Sektoren ist relativ gleichmässig; der mit 750 Einträgen tiefste Wert für den Sektor D ist auf den grossen nicht-öffentlichen Gleisbereich und das Fehlen eines Ballungspunktes zurückzuführen. Innerhalb der Sektoren

400 Siehe INVENTAR: 3904 Werke im August und 4466 zu Ende der zweiten Erfassung im November 2010.

zeigt sich eine Tendenz zu stark frequentierten Lagen zum einen und Ansammlungen an wenig auffälligen Stellen, an denen sich die Spuren vieler Jahre überlagern, zum anderen.

AUFFÄLLIGKEIT

Die grosse Quantität geht nicht zwingend mit einer ebenso hohen Sichtbarkeit einher, sondern es scheint vielmehr, dass eine gewisse Unauffälligkeit erst vor der Entfernung schützt. Die Reinigungsdisziplin ist zudem auch ein wichtiger Faktor, was die räumliche Verteilung der Werke betrifft. Entsprechend der individuellen Handhabung der einzelnen Liegenschaftsbesitzer ergeben sich grosse Unterschiede, das heisst Ballungen und Leerstellen; insgesamt ist jedoch im gesamten Gebiet Urban Art zu finden und die maximale Distanz zwischen zwei Werken beträgt circa dreissig Meter.

Diese Verteilung entspricht nicht den Erwartungen, die durch die spektakulären Abbildungen in Urban Art-Büchern zu anderen Städten geweckt werden. Handkehrum waren viele Besucher von Urban Art Surveillance über die doch existierende Anzahl und Vielfalt erstaunt. Was in Zürich fehlt, sind herausragende Werke, die anhand ihrer Grösse und Qualität einmalig erscheinen. So gibt es zwar eine breite Basis sowie eine schmale Spitze an Urban Artists, die solide und durchaus reizvolle Werke produzieren. Das Spektakuläre oder Einzigartige, das Urban Art in grösseren europäischen Städten wie London, Berlin oder Paris auszeichnet, geht ihnen aber oft ab. „Urban-Art-Stars“, die breite internationale Beachtung finden, sind in Zürich selten⁴⁰¹ – die Professionalisierung ist also relativ gering.

WERDEN UND VERGEHEN

Die beim zweiten Rundgang erhobenen Veränderungen ergeben einen leichten Zuwachs an Street Art (359 neue Einträge gegenüber 113 verschwundenen), aber eine noch stärkere Schwankung bei Graffiti (+471/-155); Interventionen bleiben eine Randerscheinung. Insgesamt sind also innert knapp drei Monaten über 1'000 Positionen hinzugekommen oder entfernt worden auf dem untersuchten Quadratkilometer, was – auch in Relation zur Gesamtmenge – die erstaunliche Dynamik von Urban Art belegt.

Auch die Spuren von *Schöns Züri* finden sich immer wieder; da oft nicht exakt derselbe Farbton wie beim Untergrund zum Übermalen von Graffiti verwendet wird, bleiben selbst weit zurückliegende Putzaktionen gut sichtbar.⁴⁰² Die grösste umfassende Reinigung im Herbst 2010 betrifft die Rückseite des Volkshauses (Fotografie UAS 6065). Im Zeitraum von vier Wochen seit der ersten Erhebung wurden zwar diverse Sticker entfernt und Tags übermalt, insgesamt hat die Menge an Arbeiten jedoch klar zugenommen.

401 Siehe auch Kapitel 8.3. BEOBACHTUNGEN ANHAND DER KATEGORIEN.

402 „Eine der neueren und witzigeren Auseinandersetzungen damit ist ‚schattenwurf‘ – hier werden die Buff-Polygone von ‚Schöns Züri‘ mit einem Schatten poetisch und hinterfragend erweitert, so dass das Spiel von neuem Beginnen kann!“ schreibt die Jury des Street Art Wettbewerbs 2008 zu einer Werkserie, welche die Reinigung von Graffiti neu inszeniert; navid.ch/dokus/streetart_bericht_jury.pdf (23.11.2011).

In den meisten Fällen von Neuerscheinungen handelte es sich um die Fortsetzung bereits bestehender Werkkomplexe; nur selten waren neue Ansätze oder zuvor unbekannte Namen zu finden. Die auffälligsten Neuentwicklungen, die während der Untersuchungszeit aufgetaucht sind, waren die Sticker *Herzbruch*⁴⁰³ und die (politischen) Schablonen *Kampf dem technologischen Wahnsinn* (Fotografie UAS 5995)⁴⁰⁴, die erst im September 2010 aufgetaucht sind.

Dass die Präsenz von Urban Art Surveillance einen signifikanten Effekt auf Produktion oder Reinigung gehabt hätte, ist zumindest nicht klar erkennbar, so konnte beispielsweise keine merkliche Konzentration von Urban Art in unmittelbarer Nähe zum Veranstaltungsort festgestellt werden. Auch direkte Hinweise auf unentdeckte oder neu entstandene Arbeiten sind ausgeblieben, so dass davon auszugehen ist, dass die Untersuchung weitgehend ohne verzerrende Effekte ausgeführt werden konnte.

INTERPRETATION

Die Szene in Zürich ist lebendig, aber überschaubar; die Ursachen für das weitgehende Fehlen herausragender Werke sind vielfältig und schwer zu eruieren. Zunächst ist es sicher wichtig, sich die Grösse der Stadt vor Augen zu führen. Trotz des angestrebten Status als Metropole ist Zürich mit circa 400'000 Einwohnern vergleichsweise klein, so dass rein numerisch das Potential an Urban Artists entsprechend gering ausfällt. Auch stellt die Bauweise in den Kreisen 4 und 5 keine passenden Flächen als Grundlage zur Verfügung, wie dies beispielsweise bei Brandschutzmauern der Fall ist; ebenso sind kaum Brachen oder leerstehende Gebäude, die als Nischen für Urban Art dienen, vorhanden. Als weitere Erschwerung kommt die politische Haltung der Stadt hinzu, die dank entsprechender Finanzierung konsequent Urban Art verfolgt, so dass auffälligen Werken eine kurze Lebensdauer verbleibt und Werke begünstigt werden, die mit weniger Aufwand und Risiko umzusetzen sind. Das Fehlen qualitativer Abwägungen bei der Reinigung schafft eine weitgehend egalitäre Situation.

VERTEILUNG

In seinem bekannten Aufsatz zum *Aufstand der Zeichen* taxierte Jean Baudrillard bereits 1976 Graffiti als etwas Entgrenztes und Überbordendes, das es nicht einzeln, sondern als Geste eines umfassenden *all-over* zu betrachten gilt:

“Das Graffiti läuft von einem Haus zum andern, von der Wand eines Gebäudes zur nächsten, von der Wand über das Fenster oder über die Tür oder über die Scheibe der U-Bahn, über den Fussweg, es steht krumm und schief, es ist hingesudelt, es überlagert sich (die Überlagerung kommt der Beseitigung des Trägers als Fläche gleich, ebenso wie das Überborden

403 [Fotografien UAS](#) 4744, 5897, 6068, 6106, 6127-30, 6133, 6134, 6137, 6141, 6142, 6253, 6312, 6338.

404 [Fotografien UAS](#) 5889, 5891, 5992, 5993, 5995, 6326, 6404, 6406, 6962; zu 5992 siehe auch Kapitel 9.2. SEKTOR B.

*seiner Beseitigung als Rahmen entspricht) – und sein Graphismus ist wie die polymorphe Perversion von Kindern, die die Grenzen der Geschlechter und die Begrenzung erogener Zonen ignorieren.*⁴⁰⁵

Sofern die unterschiedlichen Werke nicht isoliert betrachtet werden, sondern als Teile eines Gesamtphänomens, entsteht der Eindruck eines endlosen Bildteppichs, der über der Stadt liegt, sich verdichtet und zerfasert, aber doch alles überzieht.⁴⁰⁶

Von der rund um die Uhr belebten Langstrasse über die Nebenstrassen bis in die Innenhöfe der Blockrandbebauungen sind primär Tags und kleinformatige Sticker präsent. Sie sind vom Boden über die Wände und sämtliche Bestandteile des städtischen Mobiliars (wie Fensterläden, Strassenpfosten, Abfallerimer etc.) bis in den Gleisbereich und auf die Dächer zu finden.

8.3. BEOBACHTUNGEN ANHAND DER KATEGORIEN

Die drei Kategorien Graffiti, Street Art und Intervention werden gesondert betrachtet, um auf die jeweilige Herangehensweise einzugehen. Allgemein lässt sich sagen, dass die Einteilung, die im zweiten Kapitel VIER KATEGORIEN UND IHRE BESCHREIBUNG vorgenommen wurden, für die Erfassung und Unterscheidung der Werke von Urban Art Surveillance stimmig ist, aber nicht die zahlenmässige Verteilung wiedergibt.

Trotz des Anspruches, die anonyme Verbreitung von Urban Art zu respektieren, tauchen in diesem und im folgenden Kapitel einzelne Pseudonyme und Namen auf, um die Orientierung zu erleichtern; dazu wurden die aufgeführten Urban Artists nicht persönlich kontaktiert, sondern ausschliesslich öffentlich verfügbare Informationen verwendet.

GRAFFITI

Tags sind bei Weitem die auffälligste Form von Graffiti in Zürich. Die Namenskürzel finden sich vom Asphalt über Abfallcontainer und Briefkästen bis zu den Wänden und bilden damit ein Geflecht, das die Stadt fast durchgehend vom Boden bis in eine Höhe von rund 2 Metern überzieht. Trotz der grossen Anzahl entsteht der Eindruck, dass nur wenige technisch und ästhetisch ausgereift sind. Teilweise ist dies auf eine bewusste Entscheidung zurückzuführen, wie der Zürcher Writer PUBER erklärt:

„Das, was ich mache, ist Anti-Style! In New York, in Paris machen es alle genau so! Auf der Strasse bringt es nichts mehr zu machen. Die Leute entfernen eh alles grad wieder, nach zwei Tagen ist alles verschwunden. [...]

405 Baudrillard, S. 128.

406 Vgl. auch Kapitel 10.1. KRITERIEN.

*Ich will, dass alle Menschen mich sehen. Jeder, jeder, jeder. Hausfrauen, Geschäftsmänner. Dass sie meine Sachen sehen und fragen: Was ist das?*⁴⁰⁷

Grossflächige Pieces sind dagegen eher selten: Nur im Gleisbereich zwischen den Kreisen 4 und 5 sowie in einigen Hinterhöfen existieren aufwändig ausgearbeitete mehrfarbige Graffiti. Ausgearbeitete, legale Bilder sind an der Lagerstrasse zu finden,⁴⁰⁸ eine weitere Ansammlung von Pieces sowie Street Art und politischen Parolen befindet sich im Kasernenareal, wenn auch die meisten bereits älteren Datums und damit bereits dem Verwitterungsprozess anheim gefallen sind.

Sprayer nutzen die gesamte Stadtoberfläche vom Asphalt bis zur Skyline: Von prominenten Fassaden über Abflussrinnen und Strassenschilder bis in Seitengassen und hinter Absperrungen demonstrieren sie ihre Beweglichkeit im Stadtraum.⁴⁰⁹ Dachzinnen (*rooftops*), wenn auch nicht so prominent vertreten wie in anderen Städten, gelten ob der Herausforderung, sie zu erreichen, als Trophäen. Graffiti verlagert sich hier von der Performance hin zu einer Art Extrem-Kunstsport.

Das höchst gelegene *rooftop* im Untersuchungsgebiet in Silber und Schwarz ist von KCBR. Die Crew, die bereits mit dem höchstgelegenen Graffiti von Zürich für Aufsehen gesorgt hat,⁴¹⁰ beherrscht im Untersuchungsgebiet diese Spielart von Graffiti. Hoch über den Strassen sind ihre vier Buchstaben immer wieder angebracht; KCBR demonstrieren damit ihre Vorliebe für schwer erreichbare Stellen.⁴¹¹ Die Lettern sind jeweils einfach gestaltet und auf eine gute Lesbarkeit ausgelegt.

Die Writer von KCBR dominieren mit ihrer visuellen Präsenz das Langstrassenquartier, niemand sonst hinterlässt seinen Namen so oft wie sie. Von Tags über *throw ups* bis zu *pieces*, durchgehend mit blockigen Buchstaben geschrieben, findet sich die gesamte Bandbreite von Graffiti. Der Stil wirkt oft etwas rasch hingeworfen, die Quantität und die bevorzugt exponierten Standorte zeugen jedoch eindrücklich von ihrer Leidenschaft.

STREET ART

Street Art ist in Zürich ebenfalls zahlreich zu finden, erregt aber weniger Aufmerksamkeit als Graffiti. Zum einen sind die Werke ebenfalls zum grössten Teil klein und zum anderen sorgen sie weniger für erhitzte Gemüter, sondern werden gerade in den Diskussionen

407 PUBER, zit. nach: „Ich will überall meinen Namen sehen, auf jeder Wand“, Tages-Anzeiger online, 6.8.2010; www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Ich-will-ueberall-meinen-Namen-sehen-auf-jeder-Wand/story/31386056 (20.11.2011).

408 Sie wurde im September 2010 gänzlich rot überstrichen, um Platz für neue Werke zu schaffen; Fotografien UAS [5745](#)-50.

409 Auf Grund der Anlage von Urban Art Surveillance liegt der Bereich des Trainwritings ausserhalb der Erfassung.

410 Während des Baus des Prime Towers; siehe *Sprayer ohne Höhenangst*, Tages-Anzeiger online, 5.5.2010; www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Sprayer-ohne-Hoehenangst/story/30325013 (20.11.2011).

411 [Fotografien UAS](#) 4010, 4045, 4239, 4297, 5095, 5391.

vielfach positiv aufgenommen; dennoch wird Street Art ähnlich oft entfernt wie Graffiti.⁴¹² Dabei findet sich eine Zweiteilung zwischen Werken mit Unikatcharakter (interessanterweise oft auch Stencils, die potentiell einfach wiederzuverwenden wären) und seriellem Vorgehen, das in seiner Distributionsstrategie eher an Graffiti erinnert. Neben maschinell reproduzierten Stickern finden sich auch handgezeichnete Characters. Im unterschiedlichen Umgang mit den Möglichkeiten zwischen Unikat und massenhafter Reproduktion offenbart sich die Gratwanderung zwischen dem Reiz des Singulären und den Vorteilen grösserer Persistenz. Die Motive von Street Art entstehen primär durch die Aneignung und Umdeutung bekannter Bilder, Personen und Symbole. Folglich beruht ihr Verständnis und ihre Deutung auf der Kenntnis von Zitaten und Anspielungen auf die Popkultur, aber auch Kunstgeschichte, Politik, gesellschaftliche Vorgänge und lokale Ereignisse werden künstlerisch verarbeitet. Insofern erfüllt Street Art tatsächlich eine gesellschaftliche Kommentarfunktion, deren Nährboden zwar in den Elementen der U-Kultur liegt, sich aber nicht darauf beschränkt. Street Art konkurriert mit Guerilla-Marketing und der Ultraszene, die beide ebenfalls massenhaft Sticker kleben. Die Werbekleber sind meist ebenfalls klein und lehnen sich in ihrer Ästhetik an Street Art an, so dass es nicht immer einfach ist, den Werbecharakter überhaupt zu erkennen. Für den flüchtigen Blick fügen sie sich quasi nahtlos zwischen Stickern und Tags ein und entfalten ihre Wirkung folglich nur gegenüber bereits auf die Wandzeichen sensibilisierten Betrachtern. *Ad Busting* ist in Zürich praktisch nicht zu finden;⁴¹³ teilweise werden Werbeflächen jedoch parasitär mitgenutzt, ohne dabei auf die Botschaften einzugehen.⁴¹⁴

Graffiti und Street Art verändern das Erscheinungsbild der Stadt durch hunderte Mikroeingriffe: Farbe, Textur, Beschaffenheit der Stadtoberfläche befinden sich in einem konstanten Wandel und die glatten Oberflächen werden strukturiert. Auffällig ist, dass sich die Reinigungskontrakte offenbar nur auf Wände, nicht aber auf Regenrinnen beziehen. So findet sich Urban Art selbst an Gebäuden mit frisch geputzten Fassaden auf den schmalen Ablaufkanälen, die sie unterteilen.

INTERNATIONALE GÄSTE

Die dokumentierte Street Art stammt, soweit ich dies beurteilen kann, vornehmlich von Personen aus Zürich, beziehungsweise solchen, die regelmässig hier sind. Die Anzahl international bekannter und tätiger Künstler ist überschaubar:

Der amerikanische Künstler *OBEY*⁴¹⁵ gehört zu den weltweit berühmtesten Urban Artists insbesondere wegen der Präsenz seiner OBEY-Kampagne, die bereits früh begonnen hat,

412 Die Veränderungen in den Kategorien Street Art (+354/-113) und Graffiti (+471/-155) zwischen den Kontrollgängen liegen relativ nahe beieinander.

413 Eine kleine Ausnahme: Fotografie UAS [4001](#).

414 Werbetafeln als Träger von Urban Art zum Beispiel in Fotografie UAS [6534](#).

415 [Fotografien UAS](#) 4183, 4260, 4700, 4709, 5255, 5779, 5872, 6089, 6509, 6956; vgl. u.a. OBEY 2009.

sich zu verselbständigen. Mehrere Geschäfte in Zürich führen seine Kleiderlinie, und dort sind auch die Sticker erhältlich, die in den Strassen zu finden sind. Grossformatige Plakate oder einzigartige Arbeiten fehlen jedoch, so dass nicht davon auszugehen ist, dass Shepard Fairey persönlich anwesend war.

BNE⁴¹⁶ aus New York bedient sich einer ähnlichen Strategie der massenhaften Verbreitung seiner Sticker, die jeglicher persönlichen Handschrift entbehren:

*„Before long, I had created a globally recognized brand that offered no product or service. To me this in itself is art. My work has also amounted to what is basically a multi-million dollar international ad campaign. The campaign has reached millions of people and has awed some of the world's largest ad agencies.“*⁴¹⁷

BNE spricht selbst die Nähe zum Branding und eine potentielle Wertschöpfung an, spielt aber zugleich mit dem Graffiti-Topos des *getting up*, dem Erlangen von Berühmtheit als Selbstzweck. NOMAD⁴¹⁸ lebt in Berlin und reist ebenfalls viel, um seine Werke an anderen Orten anzubringen. Mit seiner Arbeitsweise hingegen bildet er einen deutlichen Kontrast zu OBEY oder BNE:

*„Am meisten mag ich Flonpens auf glatten Oberflächen. [...] Ich mag Spontaneität und Individualität: eben Handarbeit. Ich halte nichts von Massenproduktion und Vervielfältigung.“*⁴¹⁹

Die Werke von ABOVE⁴²⁰ sind ihrem Namen gemäss oft hoch über dem Grund hängende Pfeile, die nach oben zeigen. Der aus den USA stammende Urban Artist hat 2007 auf einer Europatournee 1'000 pfeilförmige Holzplatten angebracht, die mit *four-letter-words* beschriftet sind. Bei diesem Exemplar ist der Verwitterungsprozess derart fortgeschritten, dass der Text nicht mehr zu entziffern ist.

Der bereits mehrfach zitierte Hamburger FUNK25⁴²¹ gehört mit seiner Vorliebe für Kacheln, Fahrräder und Reisen zu den Urban Artists, die sich am Zentrum von Urban Art Surveillance selbst, dem Perla-Mode Gebäude, verewigt haben.

ASVP⁴²² ist ein New Yorker Künstlerduo, das von der Werbung und Gestaltung herkommend nun international als Street Artists unterwegs ist, um ihre Siebdruckplakate zu verbreiten:

“The clean look and feel of the work comes from our commercial training in graphic design and advertising, but for us, many of the actual images are reflective of ‘a break-out’ from a

416 [Fotografien UAS](#) 3866, 3869, 4237, 4392, 4398, 5895, 6032, 6036, 6037, 6038, 6564, 6565; zu 4392 siehe auch Kapitel 9.4. SEKTOR D.

417 Zit. nach: bnewater.org/about (2.12.2011).

418 [Fotografien UAS](#) 4526, 6630; zu Nomad: Krause/Heinicke 2006, S. 118-121.

419 Ebenda, S. 121.

420 Fotografie UAS 6980; vgl. auch goabove.com/; Bieber 2007a, in: www.art-magazin.de/szene/649.html (2.12.2011).

421 [Fotografien UAS](#) 4184, 4688, 5872, 6048-49; zu 6049 siehe auch Kapitel 9.2. SEKTOR B.

422 [Fotografien UAS](#) 3836, 3854, 3884, 3933, 4282, 5128, 5227, 5775, 5776, 6025, 6399, 6952; zu 3854 siehe Kapitel 9.1. SEKTOR A.

*certain type of creative jail that we both found ourselves in. We felt like we were in the Creative Matrix—and we finally figured out how to unplug.*⁴²³

Die fünf Beispiele belegen die Reisefreudigkeit vieler Urban Artists wie auch die äusserst unterschiedlichen Arbeitsweisen, die sie nutzen; auffallend ist, dass alle damit Zugang zum Kunstmarkt und zu Ausstellungen gefunden haben. Beziehungsweise bestätigt sich hier die Aussage von Deitch, dass kommerzielle Interessen mit einem Mehr an Informationen einhergehen.

Trotz dieser Auflistung erweckte die Untersuchung im Langstrassen-Gebiet aber nicht den Eindruck, dass Zürich ein international beliebtes Reiseziel darstellt. Umgekehrt würden sich natürlich gleichermassen Spuren von Zürcher Urban Artists ausserhalb ihrer Stadt ausfindig machen lassen.

INTERVENTIONEN

Alle Interventionen sind, wie ein Teil der Street Art, ohne Signatur. Interventionen beziehungsweise deren Spuren sind in dieser Untersuchung kaum vertreten und selbst einige der hier aufgenommen Beispiele sind wohl eher zufällige Hinterlassenschaften, denen eine gewisse skulpturale Qualität zugeschrieben werden kann, ohne dass dies zwingend so intendiert war. So changieren potentielle Interventionen gelegentlich zwischen kreativer Abfallentsorgung und bewusster Gestaltung der Umwelt – in dieser Ausfaserung des Kunstbegriffes ist jedoch Debords eingangs aufgeführte Aufforderung zu einem neuen Blick auf die Strassen am weitesten gediehen, da plötzlich kleinste Gesten grosse Fragen aufwerfen. Ganz im Kontrast zum Spektakel massenhafter Verbreitung oder singulärer Adaption eines exakten Kontextes findet hier ein schleichender Übergang zu einer vollständigen Alltäglichkeit des Ausdrucks statt.

An eine andere Grenze stösst Urban Art Surveillance bei einer Farbspur, die sicherlich das Werk mit der grössten Ausdehnung darstellt.⁴²⁴ Sie ist nur unvollständig dokumentiert, läuft sie doch scheinbar endlos durch das gesamte Gebiet und darüber hinaus und lädt so zu einem Rundgang durch Strassen und Hinterhöfe ein, ohne ein wirkliches Ziel zu kennen. Über die Gründe für diese geringe Anzahl an Interventionen lässt sich spekulieren: Einerseits sind komplexe Installationen und Aktionen aufwendig umzusetzen und andererseits nur von geringer Dauerhaftigkeit; gerade im Gegensatz zu Graffiti handelt es sich um eine neue Entwicklung, die noch keine derartige Verbreitung kennt; und letztlich ist hier wohl auch der Anspruch einer konstanten Sichtbarkeit am wenigsten ausgeprägt.

423 ASVP, zit. nach: www.theblackbookgallery.com/artists/asvp/ (22.11.2011).

424 Fotografien UAS [6500](#), 6948, 6949.

8.4. AUFFALLENDE WERKGRUPPEN

Die ungefähre Verteilung aller Werke auf unterschiedliche Urheber lässt sich daran abschätzen, wie oft eine bestimmte Position fotografisch dokumentiert wurde. Die hier verwendeten Zahlen sind also nicht absolut, sondern sagen lediglich aus, auf wie vielen Abbildungen der Surveillance ein Künstler, eine Künstlerin oder eine Crew vertreten ist. Anführungszeichen kennzeichnen Benennungen, die sich nicht auf einen Teil eines Werkes (also eine Signatur), sondern ein charakteristisches Merkmal stützen und stellen somit keine Eigenbenennung, sondern lediglich eine Hilfskonstruktion dar. Eine weitere potentielle Quelle für Ungenauigkeiten ergibt sich aus Unleserlichkeit der Signatur und wechselnden Schreibweisen (z.B. *JENS* / *JENZ*).

URHEBER

Die Hälfte der Fotografien (1106 von 2206 Fotografien) beinhaltet Werke, die anonym produziert wurden und nicht Teil eines grösseren Werkkomplexes oder stilistisch zuordenbar sind. Die mit Abstand am zahlreichsten vertretene Gruppe von Urban Art liefert also quasi keine Hinweise auf die Verfasser. Dies gilt insbesondere für die Kategorie der Intervention, aber auch im Bereich der Street Art werden viele Werke nicht signiert.

Der zahlenmässig grösste Werkkomplex der Erfassung, „*Textsticker*“ (277 Fotografien), ist ein Sammelbegriff, der auf einigen gemeinsamen Eigenschaften der betreffenden Street Art Sticker beruht, nicht aber unbedingt auf eine Einzelperson oder fest bestehende Gruppe zurückzuführen ist.⁴²⁵ Die beiden quantitativ prominentesten Street Artists, ÄTR (56 Fotografien) und ZWOSIBA (45 Fotografien), sind ähnlich oft anzutreffen wie die aktiveren Tagger. Insbesondere letzterer verwendet dazu aber vielfach vorgedruckte Sticker, deren Produktion nicht allzu zeitintensiv ist. Was die Technik anbelangt, sind also Tags und Sticker, die schnell entstanden und angebracht sind, am weitesten verbreitet.

Für Graffiti hingegen ist gerade das serielle Schreiben des eigenen Pseudonyms charakteristisch. Insofern erstaunt es kaum, dass das Gros der am häufigsten dokumentierten Namen in diese Kategorie fällt: *KCBR* (209 Fotografien), *ZARE* (115 Fotografien), *HELLO* (96 Fotografien) und *DEAL* (93 Fotografien) schwingen dabei oben aus, während etliche weitere Namen ebenfalls auf zehn bis siebzig Abbildungen vertreten sind.⁴²⁶

WEITERE AKTEURE

Obwohl sie nicht eigenständig erfasst wurden, sind drei weitere Kategorien auf zahlreichen Fotografien zu finden: Werbung, politische Aufrufe und Zeugnisse der *Ultra*-Fankultur. Unter Werbung (312 Fotografien) wurden Plakatwände, Kultursäulen und weitere offizielle Werbeflächen nicht gezählt, sondern nur sogenannte *Street-Promotion*. Diese findet auch

425 Siehe auch den Abschnitt *TEXTSTICKER* weiter unten.

426 Vgl. Kapitel 12. ANHANG 2: VERTEILUNG DER NAMEN.

vornehmlich mit Stickern und gelegentlich mit gekleisterten oder illegal geklebten Plakaten statt, nutzt also denselben Raum wie Urban Art. Entscheidendes Merkmal, um Urban Art von Werbung abzugrenzen ist, dass letztere direkt auf ein bestimmtes Produkt verweist. Somit sind die Sticker nicht Selbstzweck, sondern Mittel für die Promotion von Gütern, die ausserhalb der Sphäre der Kunst stehen. Die beworbenen Produkte wie Musikalben (z.B. der Rapper *Greis*)⁴²⁷ oder Bekleidung (*Chopfschuss Propaganda*)⁴²⁸ entstammen jedoch oft derselben Subkultur, zu der auch Urban Art gehört; so werden auch entsprechende Anlässe wie Konzerte oder Filmpremieren (*Die Räuberinnen*)⁴²⁹ so kommuniziert.

Im politischen Bereich wird ebenfalls auf Anlässe aufmerksam gemacht (*Heraus zum 1. Mai*)⁴³⁰, aber auch versucht, die Meinungsfindung zu beeinflussen, Problembereiche aufzuzeigen und Forderungen zu stellen (187 Fotografien). Dabei werden sowohl Wahlparolen geäussert wie auch Systemkritik geübt, die insgesamt klar einem politisch linken Spektrum zuzuordnen sind. Die *Ultras* (86 Fotografien) hingegen verbreiten den Namen ihrer Clubs (insbesondere der beiden städtischen Fussballteams FCZ und GC) mit Stickern und Tags, so dass sich die Kreationen der Fans äusserlich zwar kaum von Graffiti oder Street Art unterscheiden, aber wie auch Werbung ebenfalls zweckbestimmt sind.

„TEXTSTICKER“

„PLUTARCHY

REICHE FICKEN ARME“⁴³¹

Im gesamten Untersuchungsgebiet finden sich über 140 Stickers mit ähnlichen Charakteristiken: auf selbstklebende weisse Etiketten gedruckte kurze Texte in unterschiedlichen Typografien. Die ‚Textsticker‘ liegen unter anderem in der Stark Art Gallery zum Mitnehmen auf, tragen aber keinerlei Hinweis auf den oder die Urheber. Damit ist ihre Verbreitung der Allgemeinheit überantwortet, was einer Aufforderung zur Partizipation entspricht. Auch ihre simple Machart kann relativ mühelos übernommen und fortgesetzt werden kann.

Die Serie zeichnet sich in der Folge eher durch die Quantität ihrer Verbreitung, denn durch eine jeweils sorgfältige Platzierung aus. Die Kleber sind willkürlich über das gesamte Gebiet verteilt und weisen nur selten einen klar erkennbaren Bezug zum Standort auf. Inhaltlich handelt es sich immer um einzelne Worte oder Satzfragmente mit bedeutungsschweren gesellschaftskritischen Aussagen. Sie prägen ein typisches Bild von Street Art als Produzentin von Kurzkomentaren, die sich gegen Überwachung, Konsum und die Vereinnahmung

427 Zum Beispiel Fotografie UAS [6076](#).

428 Fotografie UAS [4080](#).

429 Fotografie UAS [4008](#).

430 Fotografie UAS [3997](#).

431 [Fotografien UAS](#) 4081, 4085, 4086, 4165, 4205, 4960, 5864, 5877, 5882, 6341.

von Kunst und Quartier wenden; positiv fordern sie zu Kreativität und Eigeninitiative auf.⁴³²

HINTERHOF DIENERSTRASSE 4421

In einem heruntergekommenen Hinterhof an der Dienerstrasse sammeln sich nicht nur Abfallreste sondern auch Spuren mehrerer Generationen von Sprayern, die sich über Wände, Türen und Bauschaltafeln ziehen.⁴³³ Dazwischen vereinzelt die Stencils und Sticker diverser Street Artists, so dass sich eine der dichtesten Konzentrationen von Urban Art im Untersuchungsgebiet ergibt. Viele der sonst weit verstreuten Namen tauchen hier nebeneinander auf, gemeinsam mit Personen und Crews deren aktivste Zeit bereits Jahre zurückliegt.

Dieser Ort, der höchstens sporadisch gereinigt wird, wird damit zu einem fortlaufenden Verzeichnis der Zürcher Urban Art Szene beziehungsweise ihrer Vergangenheit: „*MISSING BRAUEREI*“⁴³⁴ steht über der verschlossenen Tür, die früher zu einem mittlerweile eingestellten Treffpunkt geführt hat.

432 Vgl. auch Kapitel ANHANG 3: ‚TEXTSTICKER‘.

433 Fotografien UAS [4219](#)-35.

434 Fotografie UAS [4229](#).



Abb. 12

9. BILDBETRACHTUNG EINZELNER ABBILDUNGEN

Trotz der Gefahren der Fehlinterpretation sowie der gelegentlichen Notwendigkeit zur Spekulation, die aufgrund der fehlenden Sicherheit einer Zuschreibung noch verstärkt werden, folgt hier eine Reihe von Werk- und Bildbetrachtungen. Ziel der Auswahl ist es, einen repräsentativen Querschnitt zusammenzuführen. Soweit die Werke eine Signatur tragen oder anderweitig zuordenbar sind, werden die Künstler und Künstlerinnen hier benannt, sowie auch weitere öffentlich verfügbare Informationen einbezogen wurden. Ausgangspunkt ist jedoch, dass alle Bildbetrachtungen ohne persönlichen Kontakt zu den Urban Artists entstanden sind, so dass dieser Umstand kein Kriterium bei der Auswahl und dem Verfassen der Texte darstellte. Werke, deren Urheber einem Grossteil der Betrachter unbekannt und unerreichbar sind, sollten auch ohne deren Partizipation betrachtet werden können.

9.1. SEKTOR A

UAS 3854

Street Art; Graffiti / Sticker; Farbe / oben, unten; oben / mittel, klein; gross

10. August 2010, Zollstrasse Zürich



Die Verschalung einer Baustelle im Gleisbereich vor dem Zürcher Hauptbahnhof wird gleich mehrfach genutzt: Zu sehen sind links ein politisches Plakat, dann ein Street Art Plakat von *ASVP* und ein Piece der Sprayergruppe *KCBR* sowie ganz klein in der rechten unteren Ecke ein oranger Sticker.

Während der Sticker nur bei genauem Hinsehen als Farbtupfer sichtbar wird, stechen die übrigen Elemente auch aufgrund ihrer Grösse ins Auge. Die glatten, weiss gestrichenen Bretter, die entgegen der Fahrtrichtung der Einbahnstrasse stehen, eignen sich gut als Untergrund. Sowohl der rot gedruckte Aufruf zum 1. Mai wie auch die in schwarz und blau gehaltene Abbildung eines Mannes mit Fliege und einer Pferdekopf-Kappe sind aufgekleistert. Das Graffiti des Crewnamens nutzt die gesamte Höhe der zur Verfügung stehenden Wand, wobei die Buchstaben nicht ausgefüllt, sondern nur durch rote Outlines umrissen und mit Schatten versehen sind. Die Buchstaben sind mit schwarzer Farbe abgeschlossen und mittels Schraffuren in den ausgreifenden Linien in eine Art stilisierten Durchbruch eingebettet. Mit einem Pfeil, der durch das *ASVP* Plakat teilweise verdeckt ist, wird die Verbindung zur Aussage „*AGAIN AND AGAIN*“ hergestellt. Diese streicht die Quantität der im Untersuchungsgebiet überdurchschnittlich häufigen Pieces von *KCBR* heraus.

Interessant ist auch das hier zufällig entstandene Zusammenspiel: Während das Graffiti durch die gut erkennbaren Buchstaben und die Signalfarbe auffällt, behauptet sich das rot flankierte *ASVP* Poster durch den farblichen Kontrast und ein augenfälliges Motiv auch gegenüber dem detaillierter ausgearbeiteten Aufruf zum 1. Mai.

UAS 3898

Street Art / Farbe / Mitte / mittel

10. August 2010, Zollstrasse



Erstaunt blickt eine junge Frau in Uniform mit aufwändig frisierten Haaren von einem Pfeiler auf das geschlossene Tor einer Einfahrt. Das sauber gefertigte Schablonenbild besteht aus zwei Schichten, dem weissen Grundton, der sich vom dunkelgrauen Untergrund abhebt und den schwarzen Linien, die das Motiv definieren. Kleidung und Haare wie auch der Zeichnungsstil erinnern an die Comicästhetik der 50er Jahre; die Pose des Oberkörpers wirkt dabei seltsam verdreht, würde doch die Fortsetzung ihres Körpers in der Vorstellung horizontal im Raum hängen. Verbunden mit dem erstaunten Ausdruck der Figur und den weit aufgerissenen Augen entwickelt der relativ kleine Stencil eine überraschend starke Wirkung und evoziert die Frage, was sich hinter dem Tor abspielt. Es existiert keinerlei Hinweis auf die Identität des Künstlers.

UAS 3901; 3907; 5758

Street Art; Graffiti / Farbe / diverse / diverse

10. August; 10. August; 14. September 2011, Zollstrasse



Das Lagergebäude an der Zollstrasse ist voller Pieces und Tags diverser Zürcher Sprayer. Die mit Schwarz und Silber gemalten Schriftzüge sowie das in Blau gehaltene Throw-up rechts zeigen den Gestus und die technische Unsauberkeit, die illegal entstandene Werke oft kennzeichnen. Trotz der Unruhe wegen der sich überlagernden Tags, spiegelt sich die

Dreiteilung der Fassade durch die zentrale Laderampe in den Graffiti. Insbesondere *KCBR* haben die Erhöhung für eine prominente, trotz der davor parkierenden Autos gut sichtbare Platzierung benutzt.



Die nächsten beiden Bilder zeigen ein Detail etwa aus dem Zentrum der ersten Fotografie. Dort wird sichtbar, wie die orangen Ausläufer und *Bubbles* des Pieces über die Tags gesprayt wurden, um dann selbst zum Hintergrund für ein Schablonenbild zu werden, das dann wiederum von einem Werbeplakat überkleistert wurde.

Der einfarbige Stencil zeigt links zwei Radar- oder Satellitenschüsseln und rechts davon in die Bildtiefe zurücklaufend eine schwer verortbare Szenerie aus Gestrüpp, Gebäuden und einer Art Schornsteinen. Trotz des schmutzigen Untergrundes sind noch die Umrisse der Schablone auszumachen. Die Platzierung profitiert zwar vom Orange des Hintergrundes, wirkt aber nicht unbedingt eingepasst.

UAS 3910; 5761

Intervention / Guerilla Gardening

10. August; 14. September 2010, Mattengasse



Mitten aus dem Beton zwischen einer Regenrinne und dem Pfosten eines Strassenschilds wächst eine Kletterpflanze. Umgeben von Stein und Metall rankt sich das Gewächs einer fürsorglich gespannten Schnur entlang nach oben und gedeiht. Schwer zu sagen, ob sie hier gesetzt wurde, gehegt und gewässert wird, jedenfalls hat die Natur eine Lücke gefunden und wächst mit der Architektur verbunden nach oben.

Wie sehr sich Urban Art auch mit einer Metaphorik des Organischen beschreiben lässt, zeigen Stichworte wie Nischen besetzen, Wildwuchs oder natürliche Anpassung, Entstehen und Vergehen. In diesem Sinne ist das Verbreiten von Pflanzen eine Strategie, um den Gegensatz zwischen Stadt und Natur zu überbrücken, indem der künstlerische Prozess für eine wörtliche Belebung des Stadtraums sorgt – und zugleich im Kontrast zur meisten Urban Art die Zeit nicht zu einem Faktor des Entschwindens, sondern des Blühens wird.

UAS 4052; 5814

Graffiti / Farbe / Mitte, unten / klein, mittel

11. August; 15. September 2010, Lagerstrasse



An der blauen Hauswand zeigt sich exemplarisch der Wettlauf zwischen Sprayern und Reinigungskräften. In hellerem Blau wurden bereits auf dem ersten Bild frühere Tags punktuell überstrichen, so dass ihre einstige Präsenz nach wie vor erkennbar bleibt. *RAGE* wurde mit einem Marker über ein solches Feld geschrieben, wodurch der Prozess der Reinigung wiederum markiert wird. *ERB* hingegen



ist auf die Steinplatte unterhalb ausgewichen und damit – wie die zweite Fotografie belegt – dem Übermaltwerden grösstenteils entgangen.

Die eigenwilligen Bildkreationen, die sich durch solche minimalistische Malerarbeiten ergeben, können auch als eine Art sekundäre, abstrahierte

Street Art gedeutet werden, wie Matt McCormick in seinem Kurzfilm *The Subconscious Art of Graffiti Removal* mit einem Augenzwinkern vorführt:

„*Graffiti removal can be seen as the culmination of many of the important movements of modern art while maintaining its own distinctive traits and qualities.*“⁴³⁵

Mit einem Augenzwinkern vergleicht er sogenannte *buffs* mit den Werken von Malewitsch oder Rothko und erstellt eine Typologie derselben. Der Zürcher Künstler Thierry Furger setzt sich in seinen Werkkomplexen *Buffed Paintings* und *Schöns Züri* mit dieser Thematik auseinander, indem er Graffitibilder ausstellt, die er selbst reinigt oder übermalt.⁴³⁶

UAS 4110

Street Art / Farbe / unten / Klein

11. August 2010, Militärstrasse Zürich



Auf der Fotografie ist eine unauffällige Ecke an der Militärstrasse zu sehen mit einer fleckigen Wand und einem nicht gerade üppig dekorierten Schaufenster, in dem ein Turnschuh ausgestellt ist. Auf dem Trottoir liegt Abfall und die Wand weist Spuren von

435 The Subconscious Art of Graffiti Removal 2008, in: www.rodeofilmco.com/2008/the-subconscious-art-of-graffiti-removal, 4:30min.

436 Siehe www.buffedpaintings.com/ (20.11.2011).

Farb- und Klebbandresten auf, die bezeugen, dass die Stelle wohl des Öfteren vertaggt und für das Anbringen von Werbeplakaten gebraucht wird. Am Rand dieser leicht heruntergekommenen Szenerie findet sich das mit schwarzem Stift geschriebene Wort *schön*. Die Buchstaben selbst sind nicht kunstvoll gestaltet, womit es sich von den üblichen Tags abgrenzt und zugleich einen Kontrast zur inhaltlichen Bedeutung schafft. Auf Kniehöhe an der unteren Umfassung des Schaufensters angebracht, sticht der Schriftzug nicht ins Auge, sondern passt sich in seine Umgebung ein. Erst das Zusammenspiel von Kontext, Form und Inhalt ergibt einen hintersinnigen Kommentar auf den betreffenden Nicht-Ort und wirft die Frage auf, wer oder was hier schön ist.

Was auf den ersten Blick unspektakulär und zufällig erscheint, wird zu einer konzeptuell durchdachten Arbeit, sobald man entdeckt hat, dass mit demselben Schriftzug Situationen im gesamten Stadtgebiet klassifiziert werden. So wurde *„schön“* auch 2008 am Street Art Wettbewerb des Stadtlabors eingereicht, jedoch ausser Konkurrenz und mit dem lakonischen Kommentar: *„ach, immer diese Namen.“*⁴³⁷

UAS 4195

Street Art / Sticker / unten / klein

13. August 2010, Zwinglistrasse

Aufmerksam scheint der Hase über die Schulter seines geschundenen Körpers zu schauen, als ob die teilweise Entfernung des *cut outs* ihm eine noch stärkere Präsenz verliehen hätte. Von der naturalistischen Darstellung eines Hasen ist nur gerade der Kopf übrig geblieben, denn beim Versuch, das angeklebte Papier zu lösen, ist der gelbe Wandverputz gleich mitabgerissen worden, so dass die graue Mauer darunter sichtbar wurde. Die Spuren des grosszügig aufgetragenen Kleisters haben den Untergrund dunkel verfärbt und laufen in dicken Striemen zum Boden hin.



437 Zitat von anonym; nach: www.stadtlabor.ch/design-your-city-wettbewerbsbeitraege (23.12.2011).

Das Motiv des scheuen Hasen, eher klein auf dünnem Papier dargestellt, hat durch den Entfernungsversuch eine Lücke in die glatte Oberfläche des Stadtkörpers geschlagen. Eine Signatur fehlt zwar, aber im Untersuchungsgebiet finden sich weitere Hasenfiguren, die darauf hinweisen, dass es sich beim fehlenden Teil wohl um den Anzug des Hasen handelt.⁴³⁸

Zudem existiert eine Reihe von Textschablonen, die ebenfalls auf das Tier Bezug nehmen: *Wie läuft der Hase? // Wer war zuerst? Der Hase oder das Ei? // Würdest DU einen Hasen töten?*⁴³⁹

UAS 5694

Street Art / Sticker / unten / klein

13. September 2010, Röntgenstrasse

Der schwarze Umriss einer Ratte reckt sich auf einem Abfalleimer in Mitten von Containern. Das kleine Tier steht auf seinen Hinterbeinen und schnüffelt nach den weggeworfenen Überresten der Zivilisationsgesellschaft – eine gelungene Einbindung des Motivs in seinen Kontext. Klein und beinahe auf Bodenhöhe fristet der Sticker eine ähnlich klandestine Existenz wie die abgebildete Ratte.



Der anpassungsfähige Stadtbewohner ist sonst das Markenzeichen von Blek le Rat und Banksy, die ihn beide auf zahlreichen Schablonen verewigt haben. King Adz schreibt dazu:

*„Blek chose rats because they seem to him to be a symbol of the urban environment, and also of the invasion and profusion of those animals that populate our cities and provoke fear in us. [...] And in addition to this, the word ‚rat‘ is an anagram of ‚art‘.“*⁴⁴⁰

438 Siehe [Fotografien UAS](#) 4285, 4757, 4791, 6271.

439 Siehe [Fotografien UAS](#) 4188, 4394, 5016.

440 King Adz/Prou 2008, S. 14.

UAS 5722

Intervention?

13. September 2010, Langstrassen-Unterführung

Irgendjemand hat eine gebrauchte Spritze in einen Baum gerammt. Das kann als zufällige Tat im Affekt eines Junkies, die dort oft anzutreffen sind, abgetan werden oder als bewusste, symbolhafte Handlung verstanden werden. Da sich der Hergang nicht eruieren lässt, zeigt sich hier deutlich die mit der Anonymität verbundene Problematik, dass sich ein Objekt oder Werk nur bedingt ohne Kenntnis seiner Entstehung interpretieren lässt.



Dass Spritzen, die nicht ordentlich entsorgt werden, üblicherweise nicht in Bäume gestochen werden, kann dennoch als Hinweis gewertet werden, dass sich hier jemand aktiv zum in diesem Gebiet vorhandenen Drogenelend äussern wollte. Die blutige Spritze wird damit zum Symbol des täglichen Beschaffungstress und der sukzessiven Verdrängung aus dem Quartier oder zum Mahnmal, dass nach wie vor gefährliche Spritzen achtlos in einem Gebüsch entsorgt werden. Weiter wäre auch denkbar, dass es sich um eine falsche Spritze handelt, deren Urheber auf unseren Umgang mit der Natur aufmerksam machen wollte.

So unwahrscheinlich es ist, dass jemand hier ein Kunstwerk kreieren wollte, so klar ist auch, dass es sich um eine singuläre Situation handelte. Bei allen Unabwägbarkeiten bleibt letztlich ein starkes, unterschiedlich deutbares Bild zurück, das während der Diskussionen gelegentlich als starkes symbolisches Werk gewertet wurde, viel öfter jedoch auf deutliche Ablehnung stiess, da es sich hierbei sicherlich nicht um Kunst handeln kann.

UAS 5804; 6496

Street Art / Sticker / unten / klein

15. September; 22. Oktober 2011, Schöneggstrasse

In einer kleinen Seitengasse der Schöneggstrasse prangt ein weisser Kleber etwa auf Hüfthöhe auf einer Metallverkleidung. Das Motiv ist sorgfältig von Hand illustriert und zeigt eine überdimensionierte Ameise, die sich aus einem Umschlag befreit. Daneben ist auf zwei Zeilen *IMPORT/ANT* zu lesen, ein Wortspiel, welches das Wichtige in die Einfuhr von Ameisen verwandelt. Stilistisch erinnert die Zeichnung an eine Comicfigur; sie ist grösstenteils in schwarz und weiss gehalten, einzig die Ameise selbst sowie die Briefmarken sind farblich abgehoben.



Das aufwendig gestaltete Unikat, zu dem es jedoch mindestens ein Pendant im Untersuchungsgebiet gibt,⁴⁴¹ hat einen Monat später weitere Sticker angezogen, die jedoch beide Reproduktionen sind. Während *IMPORT/ANT* klar auf dem Metallstück zur

Gasse hin eingemittet wurde, sind die beiden neueren Kleber weniger sorgfältig eingepasst. Die beiden Motive *BRAIN/BLEACH* und *Let's stay together :)* finden sich dutzendfach im gesamten Gebiet. Letzteres erinnert mit seinem angefügten Emoticon an einen Auszug aus einer virtuellen Kommunikation, die aufgrund der fehlenden Kontextualisierung diverse denkbare Beziehungssituationen anklingen lässt, dabei aber auch eher zufällig wirkt. Die Bezeichnung *Brain Bleach* ist eine *Trope* für folgende (fiktionale) Szenen:

„A character has just witnessed something so icky, so unsettling, so horrific, that he must express his disapproval [...] The character informs the world that the continued knowledge of this subject is an

unbearable affront to his sanity. He will not be at peace until he can remove his brain from his

441 Siehe Fotografie UAS [6611](#).

*skull, scrub the offending mental image out with steel wool and mental floss, then disinfect the entire area with bleach.*⁴⁴²

Entsprechend zu diesem Hintergrund ist der Sticker als Logo eines solchen Bleichmittels in schwarz/weiss gestaltet. Inhaltlich kann *Brain Bleach* als abschätziger Kommentar auf die vorliegende Situation, in der der Sticker platziert wurde oder allgemeiner als Kritik an der städtischen Umgebung gelesen werden. Da sich in diesem Fall anhand weiterer Exemplare ein spezifisches Muster feststellen lässt,⁴⁴³ handelt es sich eher um eine Grundsatzaussage zu einer gehirngewaschenen Gesellschaft.

9.2. SEKTOR B



UAS 5115

Graffiti / Farbe / diverse / Mitte

26. August 2010, Dienerstrasse

Das Geschäft *Six Pack* bietet alle möglichen Artikel für Sprayer an. Der Name ist eine Anspielung auf die meist in Sechserpackungen verkauften Dosen und findet sich auch als Graffiti in der neben dem Eingang liegenden Einfahrt. Den grössten Teil des Bildes gegenüber nimmt der Schriftzug *Chreis 4* ein. Dieser ist als Hommage an das umliegende Quartier, den Kreis Vier, zu sehen, was auch durch den ausgefeilten Hintergrund

442 Zit. nach: vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BrainBleach (27.6.2011).

443 Siehe auch [Fotografien UAS](#) 6387, 6515, 6519 und 6970.

aufgenommen wird, einer in Blautönen gehaltenen Stadtszenerie mit Wolkenkratzern vor einem rot leuchtenden Abendhimmel; links unten blickt zudem ein farblich angepasster Character aus dem Piece. Sowohl die Abstufungen von Blau wie auch das Gelbrot des Himmels werden im *fill in* respektive den *second outlines* der Buchstaben aufgenommen.

Während das aufwendig gestaltete Graffiti nahezu unversehrt geblieben ist, ist ein anschliessender ausgesparter Bereich mit den Tags diverser Crews und Sprayer übersät. Das Beispiel zeigt auch, wie scene-interne Mechanismen regeln, wer wo sprayen darf. Zudem exemplifiziert die Abbildung den oft postulierten Gegensatz zwischen ‚gutem‘, das heisst buntem und technisch anspruchsvollem Graffiti und ‚schlechtem‘ Tagging, das chaotisch und unkontrolliert wirkt.

UAS 5233

Street Art / Farbe / unten / mittel

26. August 2010, Kasernenareal

OPEN YOUR MIND lautet der Text des Stencils, während sich im dazugehörigen Bild eine junge Frau den Kopf wegschiesst, dessen blutige Überreste sich in einen Schwarm Schmetterlinge verwandeln. Das zweifarbige Pochoir lebt vom Kontrast zwischen der schwarz gehaltenen Figur, die sich in aufrechter Haltung mit der rechten Hand eine Pistole an den Kopf hält, und den roten Blutspritzern, Schmetterlingen und Buchstaben; damit wird die inhaltliche Diskrepanz zwischen Gewalttat und den Schmetterlingen zum Symbol



der Metamorphose und Auferstehung. Die Deutung bleibt dennoch offen: Ob es sich um einen Beitrag zur Liberalisierung des Suizids oder um eine Aufforderung handelt, jegliche Schranken des Denkens niederzureissen – es lassen sich vielerlei Interpretationen anführen.

Die technische Umsetzung ist weitgehend einwandfrei, selbst die in den Rillen des Untergrunds zerfliessende Farbe passt sich gut in das Sujet ein. Die Platzierung am linken unteren Rand eines Tores mutet etwas seltsam an, der Stencil integriert sich aber in das von Graffiti und Street Art geprägte Gesamtbild⁴⁴⁴ rundum und könnte sogar als Referenz an die Marginalisierung der Thematik gelesen werden.

444 Vgl. auch Fotografie UAS [5230](#) (der Ausschnitt, den 5233 zeigt, findet sich im Zentrum des Bildes am unteren Türrend).

UAS 5433

Street Art; Graffiti / diverse / klein / Mitte

26. August 2010, Lutherstrasse

Seinen ursprünglichen Zweck kann das Namens- und Adressschild kaum mehr erfüllen, da ein mittlerweile ebenfalls unleserlich gewordener Tag die Informationen mit schwarzer Farbe unkenntlich gemacht hat. Durch Material und Textur einer Art Tropfenästhetik hebt sich die Tafel jedoch von der übrigen Wand ab und wurde damit zu einer kleinen Ausstellungsfläche für Graffiti und Street Art. Erinnert das oben auf die Tafel geschriebene –*Monika Schwanz*– noch an die frühere Funktion, sind darunter weitere Tags mit Silberstift,



zum Beispiel von *GEAR*, und Sticker zu finden. Darunter ein ‚Textsticker‘ mit der im Untersuchungsgebiet weit verbreiteten Aufforderung ******BE AWARE OF THE AGENT PROVOCATEUR* und ein stilisiertes Gesicht von *TIKA*⁴⁴⁵, dessen transparente Folie den Klebgrund durchscheinen lässt. Und darüber löst sich der Sticker *Atomic* von *Icon73*⁴⁴⁶, auf dem ein Kampfroborer durch eine Süßigkeitenlandschaft wütet, langsam von der Tafel.

445 Vgl. tikathek.com/ (23.12.2011).

446 Vgl. www.flickr.com/photos/icon73/ (23.12.2011).

UAS 5993

(Street Art) Propaganda / Farbe / Mitte / mittel

23. September 2010, Kasernenareal

Am Beispiel dieser zwei Stencils, die im September neu aufgetaucht sind, wird die Schwierigkeit einer klaren Abgrenzung und Kategorisierung deutlich. Die Parolen in Grün gegen die Nanotechnologie und für die *Befreiung allen Lebens* zeigen zwar eine deutliche politische Stossrichtung, sind aber zugleich so offen und unspezifisch formuliert, dass sie sich noch in die Kategorie Urban Art einordnen lassen. Platzierung und Umsetzung beider Texte sind dabei unsauber und achtlos erfolgt.



Die Forderung der zweiten Schablone nach *Freiheit für Silvia, Billy, Costa und Marco* verweist jedoch sehr konkret auf die kurz zuvor zu Haftstrafen verurteilten Mitglieder einer anarchistischen Gruppe, die wohl ein IBM Forschungslabor für Bio- und Nanotechnologie in die Luft sprengen wollten; *Marco* bezieht sich auf den ebenfalls inhaftierten ‚Ökoterroristen‘ Marco Camenisch. Die beiden Urteile hatten internationale Proteste zur Folge und die vier Verurteilten traten am 10. September 2010 in einen Hungerstreik, der wohl Auslöser für die Stencils war.⁴⁴⁷ Daher sind die Texte letztlich nicht im Bereich der Kunst sondern der politischen Propaganda einzuordnen.

447 Vgl. auch Fotografien UAS [5992](#), [5995](#), [6962](#).

UAS 6020

Street Art / Sticker / unten / mittel

23. September 2010, Kasernenareal

Von der Witterung gezeichnet und bereits teilweise abgerissen ist dieser Sticker einer lächelnden Frau mit Kopfhörern und Raketenwerfer. Das Schablonenbild wurde von *Freding 72* als *Cut out* auf einen blauen Altglas-Sammelcontainer geklebt. Das Motiv ist ein mehrfaches Zitat: 2001 hat Banksy Leonardo Da Vincis *Mona Lisa* (um 1503) mit modernem Kriegsgerät versehen und als Stencil in Soho, London gesprayt.⁴⁴⁸ *Freding 72* hat lediglich den Bildausschnitt leicht und das Format deutlich verkleinert und seinen Namen an die Stelle von Banksys gesetzt.



UAS 6049

Street Art; Graffiti / andere; Sticker / oben / klein

24. September 2010, Langstrasse

Auch der Sticker von *El Chriso* am Perla-Mode-Gebäude ist bereits deutlich verblasst, ebenso das Plakat mit der stark gerasterten Schwarzweissabbildung einer Frau. *El Chriso* bewegt sich mit seinen Arbeiten – meist Sticker, aber auch Farbe und Objekte – zwischen

⁴⁴⁸ Banksy 2005, S. 23; bei Banksy ist der Stencil jedoch überlebensgross.

traditionellem Graffiti und Street Art.⁴⁴⁹ Dasselbe gilt für die CC-Crew, die weltweit ihren Namen verbreitet und dazu eine grosse Bandbreite an Stilen von Graffiti-Pieces über Typografie bis zur Illustration nutzen:

*„The cccrew is merely a reflection of the non-culture of its members and aspires only to self-promotion in the most diverse of locations, with no desire to stroke any artistic or intellectual ego. It is no doubt the fact that the ccc cannot be labeled, that no doctrine or aim can be attributed to it, which so upsets certain people... and it has to be said, we couldn't give a damn.“*⁴⁵⁰



Mit dem Ziel, seine Arbeiten besser haltbar zu machen, hat der Hamburger *Funk25* begonnen, seine Motive auf Kacheln aufzutragen. Insbesondere Fahrräder haben es ihm angetan:

*„Abgesehen von einer grundsätzlichen Affinität zu jeglicher Form des Reisens und im Besonderen zu Rädern, steht die Wahl des Symbols Fahrrad für mich für eine ganze Reihe von Bedeutungen: ein Fahrrad hat immer etwas mit eigenem Willen, Freiheit, Spontaneität, Bewegung, Geschwindigkeit und auch Gelassenheit, schlussendlich mit Style zu tun.“*⁴⁵¹

In diesem Fall zeigt der oder die reiselustige Maskierte dem Betrachter den ausgestreckten Mittelfinger wohl aus Lust am Provozieren und als Zeichen, sich den freien Willen von niemandem absprechen zu lassen.

449 Siehe auch [Fotografien UAS](#) 3912, 3986, 4179, 4412, 5754, 5869, 6011, 6229, 6932, 6965.

450 Zit. nach: www.flickr.com/people/ccc4ever/ (20.11.2011).

451 Funk25, zit. nach: www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=3 (20.11.2011).

UAS 6087

Street Art / Farbe / mittel / unten

24. September 2010, Militärbrücke

Bereits stark verblasst schreitet eine gebeugte Gestalt über einen Pfeiler zu Beginn der Militärbrücke. Die Farbe der gänzlich ausgefüllten Schablone hat sich über die Zeit derart mit dem Untergrund verbunden, als wachse sie quasi aus den Moosablagerungen hervor. Die Pose der Figur, der gefurchte Stein des Trägers sowie das verblasste Schwarz und Grün darauf verbinden sich in subtiler Stimmigkeit zu einem Gesamteindruck, der die Zeitlichkeit der langsam schreitenden Figur formal unterstützt. Bereits jetzt nähert sie sich langsam der Unkenntlichkeit, bis schliesslich der Gehende endgültig verschwunden sein wird.



9.3. SEKTOR C

UAS 4822

Street Art / Farbe / unten / mittel

20. August, 7. Oktober 2010, Köchlistrasse



Der filigran ausgearbeitete Stencil zeigt ein Kriegsschiff, das in Seenot scheint. Die leichte Schräglage und der geschickte Einbezug des Gesimses, das den Wasserpegel darstellt, verbinden sich mit der hellblauen Wandfarbe zu einem stilistisch gelungenen Ensemble. Wohl als Anspielung auf den drohenden (oder erhofften) Untergang militärischer Stärke zu verstehen, ist der maritime Inhalt der Darstellung im Binnenland Schweiz doch ein Fremdkörper.

UAS 4824

Street Art; Graffiti / Farbe / Mitte, unten / mittel

20. August, 7. Oktober 2010, Köchlistrasse

Eine schwer zu deutende Ansammlung an Texten und einem Bildelement ist an der gegenüberliegenden Häuserecke an der Köchlistrasse zu sehen. Am ältesten ist wohl der Aufruf *Smash the H-Blocks*, zu dem es im Untersuchungsgebiet keine weiteren Referenzen gibt und der sich wohl auf den Übernamen des Maze Gefängnisses in der Nähe von Belfast bezieht. Die wegen terroristischer Vergehen Inhaftierten protestierten während der 1970er und



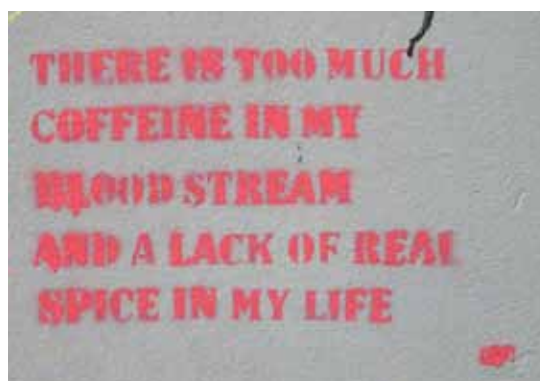
Anfang der 1980er Jahre mehrmals gegen die unmenschlichen Haftbedingungen und machten die Konflikte in Nordirland zu einem weltweiten Thema; das Gefängnis wurde 2000 geschlossen, die Zukunft des Areals ist aber noch ungeklärt.⁴⁵² Demzufolge wurde die Aufforderung wohl von der Zeit überholt und stellt eine fortbestehende Reminiszenz daran dar. In einem ähnlichen leeren Raum steht das darunter geschriebene Wort *Identity*, das ungewöhnlich lang für einen Tag ist und im gesamten Gebiet ebenfalls nur einmal vorkommt. Die einzelnen Buchstaben sind stilistisch ausgereifter und der eher unwillkürliche Fadingeffekt, wie auch die Anlehnung an das oben stehende *H-Blocks* und das daraus resultierende

Neigungsmoment, generieren die Vorstellung einer nicht abgeschlossenen Identitätssuche. Über die ersten beiden Buchstaben des *Smash* wurde der Stencil einer maskierten Halbfigur mit angeschlagenen Pistolen gesprüht; eine weit weniger sorgfältig und freihändig gesprayte Sprechblase legt ihr die Worte *Entfesselt die Begierden!* in den Mund. Der Slogan ist auch 2009 in Basel dokumentiert⁴⁵³ und erinnert an diverse Jugendprotestbewegungen. Das Ensemble ergibt ein weitreichendes Bedeutungsgeflecht, das von Begierden und dem Abwerfen von Fesseln über die Zerstörung inexistenter Gefängnisse bis zur persönlichen Individualität reicht.

UAS 4929, 4930 (Detail)

Graffiti; Street Art / Farbe / Mitte / klein, mittel
24. August 2010, Cramerstrasse

Auf einer grauen Wand leuchtet die bunte Ansammlung von Tags, ein Text tut Unmut kund und ein schemenhafter Umriss erinnert an ein entferntes Plakat. Eingebettet zwischen schwungvoll nebeneinander gesetzten Tags spricht die gleichförmige,



452 Nach: de.wikipedia.org/wiki/H-Block (17.11.2011).

453 Siehe: Autonomes Medienkollektiv Basel 2009, in: linksunten.indymedia.org/en/node/13192 (17.11.2011).



leicht verschmierte Schablonenschrift vom Gegensatz zwischen aufgeputschter Nervosität und echtem Abenteuer und wird damit zur Aufforderung, dem Leben statt Koffeinrausch wahre Würze zu verleihen: *There is too much coffeine in my blood stream and a lack of real spice in my life*. Der als poetisch persönliches Bekenntnis formulierte Text ist der einzige seiner Art innerhalb der vier Sektoren.

UAS 5074

Street Art / andere / oben / klein

24. August 2010, Engelstrasse

Hoch oberhalb eines Werbeplakats wurde eine Kachel oder Holzplatte an die Hausfassade geklebt. Der Bildträger ist blau grundiert und mit drei farbigen Schablonen bemalt worden: Auf der ersten Ebene sind vier unterschiedliche, orange Rechtecke, bei dessen unterstem bereits die Farbe abblättert, darüber nehmen in violetter Farbe das Wort Chaos und 26 gleichmässig arrangierte, in der untersten Reihe auslaufende Quadrate die



obere Bildhälfte ein, indes unten vier schwarze Schlüssel zu sehen sind, die ebenfalls mit violett abgehoben wurden. Eine Fortsetzung in Form einer Reihe mit Schablone gesprühter Schlüssel findet sich in unmittelbarer Nähe an der Kernstrasse.⁴⁵⁴

Auf der Abbildung nimmt die Platte die blank geputzten Kacheln der Werbung wieder auf und setzt ihrer Leere einige assoziationsreiche Symbole entgegen. Zusammenhang und Interpretation der Elemente Chaos, Quadrat und Schlüssel werden dabei jedoch nicht klar ersichtlich.

UAS 6325

Street Art / Sticker / unten / klein

9. Oktober 2010, Kanzleistrasse

Freding 72 hat sich, neben Banksy (vgl. 6020), auch der Übertragung eines Motivs von Andy Warhol angenommen: Abgeleitet von den *Campbell's Soup Cans* (1962) ist die Stickerserie *Freding 72 Black Bean Soup* entstanden. Sie umfasst kleine Aufkleber sowie Plakate mittlerer Grösse⁴⁵⁵ und ist zweifarbig, meist in schwarz/weiss, gehalten. Während die Plakate eine detailgetreue Wiedergabe der Vorlage aufweisen, ist die Büchse auf den Kleinformaten auf ihre Umrisse reduziert.⁴⁵⁶ Der



Wiedererkennungswert ist genügend hoch, dass die Anspielung reicht, um eine Zuordnung zu ermöglichen, zudem erinnert der Licht- und Schattenkontrast des Deckels nun an das Yin/Yang-Symbol. Im abgebildeten Beispiel wird dieser Eindruck durch die Wiederholung der schwarz-weissen Farbgebung des Sicherheitspfostens noch verstärkt.

⁴⁵⁴ Fotografie UAS [4720](#).

⁴⁵⁵ Vgl. Fotografien UAS [5223](#) und [6024](#).

⁴⁵⁶ [Fotografien UAS](#) 4008, 4023, 4024, 4125, 4180, 4216, 4477, 4701, 4908, 4952, 5247, 5267, 5339, 5389, 5450, 5453, 5464, 5784, 6036-37, 6044, 6082, 6124, 6161, 6236, 6613.

Mit knapp dreissig Erfassungen gehört das Motiv der *Black Bean Soup* zu den am weitesten verbreiteten Street Art Arbeiten im Untersuchungsgebiet.

UAS 6368

Intervention, Graffiti / -, unten / -, klein

9. Oktober 2010, Schreinerstrasse

Maurice Maggi sät seit 25 Jahren Blumensamen in Zürich und weiteren europäischen Städten.⁴⁵⁷ Am erfolgreichsten gelingt ihm dies mit Malven, deren hoher Wuchs und die leuchtenden Farben ihrer Blüten über die ganze Stadt verteilt zu finden sind.⁴⁵⁸ Diese werden auch, so weit als möglich, von der städtischen Grünpflege geduldet und erfreuen sich grosser Beliebtheit. Maggi, der als Koch und Gärtner tätig ist, hält gelegentlich Vorlesungen zu seiner Guerrilla-Gardening-Praxis und war 2011 in der Ausstellung *Going Public!* der Barbarian Art Gallery in Zürich vertreten.⁴⁵⁹ Angeboten wurden dort sowohl Fotografien wie auch ein Stadtplan der Standorte seiner Pflanzaktionen.



Im Hintergrund sind zudem noch zwei Tags auf einem Müllcontainer zu sehen, wobei insbesondere der Kontrast zwischen dem grauen Hintergrund und den rosafarbenen Drops ins Auge sticht.

Als mobile Bestandteile des Stadtbildes eignen sie sich, in der Abgeschiedenheit eines Hinterhofes getaggt zu werden, um später dann regelmässig auf der Strasse sichtbar zu sein. Container sind in der Folge oft mit Graffiti Spuren versehen, was die Vorstellung mitgeprägt haben mag, Graffiti und Abfall in einen Bezug zu setzen. Das Bild zeigt also zwei gegensätzlich wahrgenommene Praktiken von Urban Art: die positiv konnotierte Begrünung und unerwünschte Tags.

457 Gefahr für Zürichs Guerilla-Malven?, 6.8.2010, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Ge-fahr-fuer-Zuerichs-GuerillaMalven/story/28491811 (23.8.2011).

458 Vgl. auch Fotografie UAS 6346.

459 *Going Public!*, 26.8. – 29.9.2011, kuratiert von Paolo Bianchi, Barbarian Art Gallery, Bleicherweg 33, 8002 Zürich. Vgl. auch *Der Guerilla-Künstler mit den Blumensamen*, 26.8.2011, in: www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Der-GuerillaKuenstler-mit-den-Blumensamen/story/16660503 (27.8.2011).

UAS 6378

Street Art / Farbe / mittel / oben

9. Oktober 2010, Engelstrasse

Die blanken Schrauben deuten darauf hin, dass das ursprüngliche Strassenschild entfernt und durch ein mit mehreren Farben und Schablonen bemaltes ersetzt wurde. Das Tafelbild scheint eine Art Kriegserklärung zu sein: *SCHÖNS ZÜRI AM ARSCH* ist unter der Bezeichnung *CONCRETE TIGERS* zu lesen; darüber sind Totenkopf und Knochen, Maschinengewehr und Spraydosen zu sehen. Weiteres Element ist eine futuristische, fischähnliche Kamera, überschrieben mit *CCTV*,⁴⁶⁰ die mit archaischen Pfeilen gespickt ist. Urheber des Werkes ist *TAGARILLA / 2047*, wobei ersteres ein Zusammenzug des Pseudonyms *TAGA* sowie *Guerilla* und *2047* eine Zürcher Writercrew ist.⁴⁶¹



Die Botschaft richtet sich gegen die Ordnungsmacht, die durch *Schöns Züri*, den Reinigungsdienst der Stadt, und die Überwachungskamera repräsentiert ist. Das in blau, gelb, schwarz und weiss gehaltene Bild erinnert zwar stilistisch an Comics, ist jedoch durchaus eigenständig und von hohem Wiedererkennungswert.

9.4. SEKTOR D

UAS 4275

Graffiti / Farbe / klein / unten

17. August 2010, Sihlhallenstrasse

Die Trostlosigkeit der Umgebung mit den geschlossenen Storen, der verdreckten Wand und den fleckigen Böden wird durch den zerlaufenden Tag von *ZARE* noch verstärkt. Sogenannte *drips* können sowohl eine fehlerhafte Umsetzung als auch ein Stilmittel von

460 Der Begriff Closed Circuit Television, zu deutsch Videoüberwachungsanlage, ist insbesondere in England ein Synonym für die Kontrolle und Überwachung des öffentlichen Raume.

461 Siehe auch [Fotografien UAS 4222, 4537, 4355, 4488, 4756, 8422](#).



Graffiti bedeuten, da die unkontrolliert fließenden Farbtropfen genauso aus technischem Unvermögen entstehen wie sie eingesetzt werden, um die klaren Konturen der Buchstaben aufzulösen. Hier ist wohl beides der Fall: Derart starke *drips* passieren nicht einfach, zugleich sind die Buchstaben aber kaum noch erkennbar und kippen orientierungslos in alle Richtungen.⁴⁶²

UAS 4284

Graffiti / diverse / Mitte

17. August 2010, Langstrasse

Offizielle Werbeflächen, Tags, politische Aufrufe, Sticker und Marker sind an der wenig spektakulären Ecke eines Gebäudes an der Langstrasse neben und übereinander zu sehen. Die Fotografie ist durchaus typisch dafür, wie Urban Art im Untersuchungsgebiet aussieht; der Ort verspricht aufgrund seiner Lage und starken Farben einerseits hohe Sichtbarkeit, andererseits ist klar zu sehen, dass er regelmässig gereinigt wird. Die unterschiedlichen Rottöne der Fassade belegen das wiederholte Überstreichen von Graffiti; dennoch wurde sie bereits wieder mit einem weissen Tag (KCBR) versehen, bei dem grafische Elemente wie Pfeil und Unterstreichungen die Wirkung noch verstärken sollen. Die auffällig gelbe



⁴⁶² Siehe zu ZARE auch Fotografie UAS [4513](#).

Werbetafel für ein Autospritzwerk mit ihrer glatten Oberfläche hingegen wird, wie auch die dazwischen liegende Abwasserrinne, für kleinere Tags und Sticker genutzt. Auch hier sind deutlich die Überreste der Reinigung von früheren Erzeugnissen zu sehen. Während die Tags (ROYAL, [?], KCBR, DEAL, KK; ZARE, 37) sorgsam nebeneinander gesetzt sind, werden sie von den Werbe- und Politstickern achtlos überklebt.

Eine andere Wirkung erzielt einzig der transparente RTS (*Reclaim The Streets*) Kleber, der sich eher ins Gesamtbild zu integrieren scheint. RTS Sticker sind über das gesamte Gebiet verteilt und erinnern an Anlässe, die zwischen politischer Demonstration, Happening und Partyumzug stehen.

UAS 4295, 4296

Street Art / Sticker / klein / unten

17. August 2010, Rolandstrasse

Dasselbe Sujet findet sich an derselben Hauswand in zwei unterschiedlichen Ausführungen mit ebenso unterschiedlicher Wirkung. Der stilisierte Frosch ist einmal in rot auf weisse Klebfolie und einmal in schwarz oder dunkelgrün auf eine transparente Folie ausgedruckt und im letzteren Fall auch ausgeschnitten worden. Der rote Frosch sticht nicht nur aufgrund seiner Farbe aus der übrigen Fassade heraus, er wurde überdies auf eine circa gleichgrosse Beschriftungstafel geklebt.

Durch Druckverfahren, Farbkontrast und die Platzierung ist der Kleber auffällig und wirkt wie ein Fremdkörper auf der Fassade.



Mitten im Stadtgebiet ist auch der dunkle Frosch ein unerwarteter Anblick, aber er ist ungleich schwieriger zu entdecken. Die sitzende Position des Abbildes ist auf ein schmales Sims der Wand abgestimmt, wodurch er sich besser in seinen Kontext integriert. Dieser Eindruck wird weiter verstärkt durch das Wegfallen eines unnatürlichen rechteckigen Bildträgers, so dass die Wirkung eher der Tarnung eines echten Frosches entspricht.

UAS 4298

Street Art / Sticker / klein / Mitte

17. August 2010, Magnusstrasse

Seitlich an einem Briefkasten angebracht, blickt einen ein seltsames Wesen mit grossen Augen an. Das handgemalte Cut-out in schwarz und weiss auf orangem Papier zeigt eine Figur, die aus einem kantigen Körper besteht, der nach unten hin ausfranst. In der linken Partie sind zwei Augen mit schweren Lidern und Glanzpunkten gezeichnet, in der kleineren rechten Partie, die sich nach hinten verjüngt, ist die stilisierte Signatur des Künstlers zu finden: DRAX. Was an ein frei schwebendes Gespenst erinnert, ist ein Teil der *Baghead-Family*, die bereits mit der Verhüllung diverser Statuen aufgefallen ist, um damit der „ausgelutschten Kultur und Kunst der Stadt Zu-Reich ein neues (Sack-)Gesicht“⁴⁶³ zu geben.



463 Statuen mit Sackgesichtern, 14.4.2010, in: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Statuen-mit-Sackgesichtern/story/11333104 (30.6.2011).



UAS 4349

Street Art / gross / Mitte

17. August 2010, Brauerstrasse

Hierbei handelt es sich um das grösste noch vollständig erhaltene cut-out im Untersuchungsgebiet. Zusammengesetzt aus vier einzelnen Blättern wurde das Bild mit Kleister auf der Abdeckung eines blinden Fensters aufgezogen, so dass die Umrahmung des Fensters die Bildfläche begrenzt. Trotz des einheitlich grünen Hintergrundes der Wand erzeugt die Architektur somit den Eindruck einer in sich geschlossenen Trägerfläche. Das Objekt erstreckt sich diagonal über die untere Hälfte des Fensters und wird zusätzlich durch die vom Kleister verdunkelte Farbe betont. Das

technisch anmutende Motiv erinnert an eine Schraube, stellt aber bei genauerem Hinsehen ein Slaverand-Ventil für einen Fahrradschlauch dar. Die fotografische Vorlage wurde mit unterschiedlichen Filtern digital bearbeitet und vergrössert.

UAS 4376

Street Art / Sticker / klein / unten

18. August 2010, Feldstrasse

Der „King“ ganz klein: Elvis ist zwar tot, aber weiterhin präsent, nur die Postur des Weltstars ist mittlerweile deutlich geschrumpft.⁴⁶⁴ Von einer braunen Regenrinne blickt ein Portrait in der Grösse eines Passfotos von Elvis Presley auf die Passanten hinab und wird wohl seinerseits meist übersehen. Auf dem auf eine selbstklebende Etikette gedruckten Schwarzweissbild mustert er herausfordernd die Welt um ihn und ist zugleich ein kleines Monument wie auch ein Sinnbild einer Vergangenheit, die langsam unserer Wahrnehmung entschwindet.



464 Siehe auch [Fotografien UAS](#) 4370, 4511, 4527, 5152, 5294, 5310, 6942.

UAS 4392

Street Art; Graffiti / klein / unten

18. August 2010, Brauerstrasse

Ein Beleg für die Zusammenarbeit innerhalb der Zürcher Street Art Szene ist der Sticker im Zentrum des Metallkastens mit seinem inszenierten Gruppenbild. Nebeneinander sind die typischen Figuren der drei Künstler ÄTR, Zwsiba und 144 mit einem ironischen Unterton zu sehen, da die Mittlere den beiden Anderen „Eselsohren“ aufsetzt. ÄTR und Zwsiba sind zudem links davon beziehungsweise unterhalb mit je einem weiteren Sticker präsent; auffallend ist, dass sie alle säuberlich nebeneinander geklebt sind und die Werke der anderen



respektiert werden.

BNE bekundet in klaren Druckbuchstaben: *BNE WAS HERE* und führt somit das Offensichtliche aus. Damit entspricht die Arbeit klar dem Gestus des Tagging – jegliche persönliche Handschrift fehlt jedoch. Dass diese Inkongruenz kaum zufällig ist, belegen Dutzende weiterer Sticker im Untersuchungsgebiet, die nur einen Bruchteil einer der weltweit grössten Stickerkampagnen darstellen. Mittlerweile hat der Künstler seinen Bekanntheitsgrad nicht nur bei einer Kunstaussstellung in seiner vermuteten Heimatstadt New York genutzt,⁴⁶⁵ sondern auch für die Gründung der gemeinnützigen *BNE Water Foundation*.⁴⁶⁶

UAS 4412

Graffiti / klein / Mitte

18. August 2010, Kernstrasse

Gegen den Kontrast der beiden städtischen Schilder wirkt bereits die Entsorgungsverbots-Tafel durch ihre Verwendung einer Stencil-Schrift und die Überzeichnung der Botschaft anhand eines Totenkopfs stilistisch an Street Art angelehnt. Zusätzlich zeigt sich, wie auch Werbung von Urban Art kaum mehr zu unterscheiden ist: Die Kontextualisierung

⁴⁶⁵ Siehe Kilgannon 2009, in: www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09bne.html (1.7.2011).

⁴⁶⁶ Siehe bnewater.org (1.7.2011); siehe auch Kapitel 8.3. BEOBACHTUNGEN: INTERNATIONALE GÄSTE.



ist treffend umgesetzt, indem die grüne Sprechblase *ALIFE!* so neben dem Totenschädel platziert wurde, dass er die Betrachtenden anzusprechen scheint und auch inhaltlich mit den Gegensätzen von tot und lebendig spielt. Dass es sich um einen Markennamen handelt, ist letztlich nur noch an der inkorrekten Orthografie und dem ®-Zeichen erkennbar.

Die beiden Tags von *EL* und *SLAVE* fallen daneben trotz der Farbkontraste des schwarzen Stifts auf weissem und des silbrigen auf schwarzem Untergrund kaum mehr auf.

UAS 4425, 6572

Street Art; Graffiti / klein / unten

18. August 2010, Hohlstrasse

Der Briefkasten des Restaurant B in der Bäckeranlage zeigt auf kleinem Raum eine grosse Vielfalt an Motiven und Techniken: diverse Tags, reproduzierte und handgemalte Sticker



sowie einen Stencil. Auf der glatten Metalloberfläche finden sich die unterschiedlichen Materialien teilweise übereinander; meist wird mit den nebeneinander platzierten Sujets Rücksicht auf die anderen Urban Artists genommen, so dass über die Zeit eine Collage entsteht. Die ‚nutzbaren‘ Flächen sind zunächst durch die Struktur des Objekts, wie zum Beispiel die Türen des Paketfaches, aber auch bereits vorhandene Werke vorgegeben. So liegt die Vermutung nahe, dass der Sticker von *Zwosiba* dazu beigetragen hat, den letzten Buchstaben des Tags von *HELLO* abzusinken, eventuell sogar das Schriftbild mit den unterschiedlichen Ebenen der Buchstaben massgeblich beeinflusst hat. Eine Ausnahme bildet der Tag *BB*, der (im Gegensatz zu jenem von *ZARE*) über das Namensschild läuft. In die naturalistische Abbildung des Gameboys, einer portablen Spielkonsole, die sowohl Sinnbild für einen (kindlichen) Spieltrieb aber auch für Technologisierung und Rückzug ins Private sein kann, ist ebenfalls ein zusätzliches Element integriert worden. Der grünliche, quadratische Sticker ist derart angebracht, dass ein optischer Effekt im Bildschirm des Gameboys Tiefe zu erzeugen scheint. Insbesondere dieses Aufeinandertreffen von Zufall und bewusster Entscheidung zeugen von einem kollaborativen Prozess. Ähnlich lassen sich auch die disparaten Inhalte der Werke von der Ermunterung (*BR4VO*) über die Aufforderung (*RESPECT Kreis 4*) bis zum politischen Bekenntnis (*EZLN* [Ejército Zapatista de Liberación Nacional]) miteinander in Verbindung bringen.

Vor dem 22. Oktober ist der Briefkasten gereinigt worden. Wegen der verwendeten aggressiven Farben (Tinte/Acryl) ist jedoch ein Teil der Tags nach wie vor erkennbar – die übrigen Spuren sind verschwunden.



10. KRITERIEN UND KRITIK

Die wiederkehrende Frage nach dem Kunstcharakter von Urban Art und ihren unterschiedlichen Ausprägungen entpuppte sich meist als Form des Qualitätsdiskurses. Es geht also vornehmlich darum, festzulegen, nach welchen Kriterien Urban Art als „gut“ oder „schlecht“ eingestuft werden kann; an welchen Punkten ihr Erfolg oder Scheitern festgemacht wird; und letztlich darum, ob angesichts der Breite und Heterogenität diese Kriterien allgemein verbindlich sein können oder ob selbst innerhalb einer Kategorie unterschiedliche Maßstäbe angesetzt werden müssen.

Die folgenden Kapitel setzen also mit dem Versuch an, einen solchen Katalog an Richtlinien für die Beurteilung von Urban Art zu formulieren. In der Fortsetzung werden aber auch die Auswirkungen des Projekts zur Sprache kommen und Kritikpunkte an Konzept und Umsetzung von Urban Art Surveillance thematisiert.



Abb. 13

10.1. KRITERIEN

Dieses Kapitel verlässt den engen Rahmen der lokalen Untersuchung und stellt eine Öffnung und Rückkehr zu den allgemeinen Themen des ersten Teils dar. Dabei werden unterschiedliche Faktoren präsentiert, nach denen eine Wertung vorgenommen werden kann, je nach dem, was beziehungsweise für wen beurteilt werden soll. So bietet sich eine Differenzierung zwischen den (und auch innerhalb der) Kategorien an, um ihre jeweiligen Merkmale in Betracht zu ziehen. Weiter ist zu berücksichtigen, dass Aussenstehende und Urban Artists nicht zwingend dieselben Dinge favorisieren. Und letztlich weichen die Kriterien für die Beurteilung eines einzelnen Werks vom Blick auf Urban Art als Phänomen insgesamt beziehungsweise als Gesamterscheinung aller Werke an einem bestimmten Ort voneinander ab. Die folgenden Ausführungen entlang dieser grob vorgezeichneten Linien entsprechen einer Reihe von Überlegungen, in welcher Hinsicht Urban Art für qualitativ hochstehend befunden werden kann.

Das Kapitel ist in drei Abschnitte gegliedert, deren erster auf eine ganzheitliche Sicht auf Urban Art zielt, der zweite stellt die Perspektive der Urban Artists selbst ins Zentrum, während der Fokus des dritten Abschnitts auf der Wahrnehmung durch Aussenstehende liegt. Im Zuge eines Qualitätsdiskurses gilt es, alle drei Ebenen im Blick zu behalten, da die suggerierte Unterscheidung keineswegs trennscharf vorzunehmen ist.

Die unterschiedlichen Herangehensweisen zur Beurteilung des Phänomens lauten wie folgt: *DIE STADT ALS ENDLOSER CADAVRE EXQUIS* richtet sich auf die konstante spielerische Umgestaltung des Stadtbildes durch Urban Art. Unter dem Aspekt des *IN ERSCHEINUNG TRETENS* finden sich die Kriterien des *Horror vacui*, der *individuellen Intentionen*, der *Intensität* und der *Persistenz*. Der dritte Abschnitt, *DECORUM*, ist an die Überlegung angelehnt, welche Werke erwünscht sind und was dabei beachtet werden kann.

Es geht hier nicht um einen in sich geschlossenen Katalog als vielmehr um Ansatzpunkte, wie ein fundierter Umgang mit Urban Art entwickelt werden kann. Die Kriterien sind aus den im ersten Teil der Dissertation benannten Parametern abgeleitet, innerhalb derer sich Urban Art bewegt; der zweite Abschnitt ist zudem mit Beispielen aus der Erfassung von Urban Art Surveillance illustriert. So ist allen Kriterien das Bestreben gemein, die spezifischen Bedingungen einzubeziehen, unter denen Urban Art entsteht.

DIE STADT ALS ENDLOSER CADAVRE EXQUIS

Urban Art ist mehr als die Aneinanderreihung einzelner Werke im öffentlichen Raum – in ihrer umfassenden Erscheinung prägt sie ihre Umgebung durch das Geflecht aus Bildern und Wörtern, die als zusätzliche Schicht über dem Stadtkörper liegen: Die Stadt wird zu einem enormen *Cadavre Exquis*.

Bestimmend für das surrealistische Spiel *Cadavre Exquis* sind der Zufall und das gemeinschaftliche Fortsetzen eines Werkes: Auf einem leeren Blatt wird eine Zeichnung

(oder ein Text) begonnen und, bevor sie zu Ende ist, weiter gereicht, so dass die nächste Person wieder ansetzt und so fort. In diesem kollektiven Prozess löst sich die einzelne Urheberschaft im spielerischen Gesamtbild auf. Neben der unorganisierten Kollaboration passt selbst die langsame Zersetzung der Werke zur makabren Bezeichnung des Vorgangs. Ein Stadtgebiet kann als eine dreidimensionale Fläche gelesen werden, die durch die individuelle und doch gemeinschaftliche Tätigkeit von Urban Artists langsam von einem leeren Blatt in ein *all over* transformiert wird. Anstelle des Abbrechens und Übergabens treten vielgestaltige Formen eines spontanen Ansetzens oder Korrigierens der bereits bestehenden Figuren und Texte.

Die so entstehende ‚vorzügliche Leiche‘ kann schliesslich genauso als Verschandlung von Ordnung und Reinheit der Stadt bewertet werden, wie auch als zusätzliche Bereicherung eines durch Regulation und Werbung eh schon überfrachteten öffentlichen Raums. Eine allgemeine Zustimmung zu Urban Art bedeutet, auch jene Teile zu akzeptieren, die dem persönlichen Geschmack zuwiderlaufen.

IN ERSCHEINUNG TRETEN

Die wohl wichtigste Motivation für Graffiti ist das Erlangen von *Fame*, die Verbreitung des eigenen Namens; auch Street Art und Interventionen streben nach Aufmerksamkeit. Zentrale Faktoren für das Erlangen von Fame sind grösstmögliche Exposition, Kreativität und technische Ausführung. Einerseits geht es also um handwerkliches Geschick, Innovation und Hartnäckigkeit, andererseits aber auch um das Einhalten und Erfüllen subkultureller Codes. Dazu gehört unter anderem das Moment des Rebellischen und Widerständigen wie auch Risikofreude und Bereitschaft zu illegalen Aktionen. Die Bewertung seiner Persönlichkeit spielt zwar eine wichtige Rolle für die Beurteilung der Reputation eines Urban Artists innerhalb der Szene – diese ist aber höchstens begrenzt in einem Piece sichtbar oder aus einem Tag ablesbar.

Gerade Graffiti funktionieren essentiell als serielle Unikate durch Variation und Repetition, bei denen wieder und wieder dieselben Buchstaben geschrieben werden, so dass sie zugleich einen hohen Wiedererkennungswert erlangen, aber auch eine persönliche Handschrift tragen und so einen eigenständigen Stil entwickeln. Schliesslich kann aufgrund dieser nicht-technischen Reproduktion jeder einzelne Tag als Unikat gewertet werden, das anhand eines möglichst einzigartigen *Styles* zugeordnet werden kann. Die Erörterung dieses Styles folgt grundsätzlich ästhetischen Prinzipien.⁴⁶⁷

Für Interventionen hingegen ist der Anspruch stetiger Repetition und einer konstanten Sichtbarkeit weit weniger bedeutsam, wie auch die Resultate von Urban Art Surveillance belegen. Stattdessen sind Interventionskünstler eher bereit, über ihre Tätigkeit zu sprechen und sich an der theoretischen Auseinandersetzung zu beteiligen.

467 Die Bewertung von Style folgt dabei massgeblich den weiter unten bei DECORUM aufgeführten Kriterien *inventio*, *dispositio* und *elocutio*.

HORROR VACUI

Urban Art kann als Reaktion auf einen *horror vacui* gesehen werden, als Gegenmittel zu kahlen Wänden, die es zu füllen und individualisieren gilt. Dabei ist nicht die Anziehung der Leerstellen entscheidend, sondern es sind der Umgebungsdruck respektive der Ausdruck der Spannungen im Umfeld, die eine Veränderung bewirken. Folglich funktioniert Urban Art als Gradmesser für die Höhe dieses Drucks und das Gelingen seiner Eindämmung. Als Konsequenz dieser Metapher würden Massnahmen, die der Regulation dienen, nur eine Veränderung und teilweise Lenkung, nicht aber ein Ausbleiben von Urban Art ermöglichen. Mit Blick auf die jahrelangen Bemühungen, Urban Art zu verhindern, finden sich Erfolge hinsichtlich ihrer Form oder einzelner Standorte, aber keine wesentlichen Anzeichen, dass sie verschwindet. So zeigt die Untersuchung beispielsweise eine Verlagerung weg von regelmässig gereinigten Wänden und hin zu den Regenrinnen, die offenbar ausserhalb der Zuständigkeit des Programms liegen.

Im Sinne einer Symptombekämpfung lässt sich die Auffälligkeit abschwächen, die Spuren aber nicht gänzlich beseitigen; eher bestätigt die Repression sich selbst, bietet sie doch Anlass für Radikalisierung und die Bevorzugung einfacher Mittel, woraus Werke entstehen, die einem Grossteil des Publikums nicht gefallen (sollen).⁴⁶⁸ Aktuellstes Beispiel dafür ist der Einsatz von farbgefüllten Feuerlöschern, mit denen sich keine sauberen, dafür innert Kürze grosse Werke ausführen lassen.⁴⁶⁹

„Es gibt einen sich liberal wahnenden, sich auf die geeichte und somit unerfüllbare Norm der Museen berufenden Schönheitsrassismus, der darauf abzielt, alles und jeden zu marginalisieren. Hüten wir uns also vor einer ästhetischen Legitimation der Graffiti.“⁴⁷⁰

Bereits in den 1980er Jahren erwuchs Widerstand gegen die Vorstellung einer Normierung und Anpassung – seit dann wird Urban Art bereits als unreglementiertes und unkontrolliertes Element im öffentlichen Raum verstanden. Dies gilt nach wie vor, mit all den Stärken und Schwächen, die mit solchen kreativen Formen des Handelns einhergehen.⁴⁷¹

INDIVIDUELLE INTENTIONEN

Der Kunstvermittler Florian Waldvogel fordert statt der fortschreitenden Kommerzialisierung mehr Mut zur Subjektivität im öffentlichen Raum:

468 So bekundeten die Zürcher Writer von STR bereits vor zehn Jahren: „*Da haben wir keine Skrupel. Die Stadt crosst unsere Bilder; wir zerstören ihre.*“ STR, zit. nach Arnold 2002, S. 38.

469 So wurde im Vorfeld der Veranstaltung Kunsthausnacht Urban Art (12.3.2011) die Fassade des Museums besprayt; siehe: www.tagesanzeiger.ch/zuerich/region/Kunsthhaus-mit-violetter-Farbe-verschmiert/story/21613435 (22.11.2011).

470 Thévoz 1984, S. 10.

471 Siehe Kapitel 3.2. ÖFFENTLICHE RÄUME.

„Die Rückeroberung der Subjektivität ist die dringendste Aufgabe von Kunst im öffentlichen Raum, d. h. den ‚öffentlichen Körper‘ zu kritisieren und die Warenlogos gewissermassen von ihm abzurubbeln.“⁴⁷²

Demnach gilt es auch, die individuellen Zielsetzungen von Urban Artists in Betracht zu ziehen. Einerseits kommt hier die Frage auf, mit welcher Zielsetzung ein Werk implizit oder explizit verbunden ist und andererseits, wie gut und mit welchen Mitteln dies gelingt. Geht es um die Verschönerung der Umgebung oder darum, seinen Lebensunterhalt zu verdienen? Sollen möglichst viele Betrachter provoziert oder Botschaften vermittelt werden?

Das Kriterium ist insofern problematisch, als sich die notwendigen Informationen nicht zwingend aus dem Werk allein erschliessen, so dass es letztlich nur mit Hilfe der Auskünfte des Urban Artists angewandt werden kann. Dies gilt auch für das mit der Umsetzung verbundene persönliche Erlebnis – mag die Aktion mit noch so viel Adrenalin verbunden gewesen sein und damit eine prägende Erinnerung für den Urban Artist darstellen, für die nachmalige Betrachtung des Werkes ist diese Empfindung höchstens ahnungsweise vorhanden und somit ohne grosse Relevanz für dessen erfahrbare Qualität.⁴⁷³

INTENSITÄT

Angesichts der Konkurrenz um Aufmerksamkeit im öffentlichen Raum, stellt sich zunächst die Frage nach der Präsenz eines Werkes. Intensität dient als Richtwert für die Grösse einzelner Arbeiten und für die Menge serieller Werkgruppen, also die Frequenz ihrer Verbreitung. Sie gilt aber auch bezüglich der Farbgebung und Gestaltung, sofern diese dazu beitragen, dass ein Werk auffällt. Weiter ist auch die Exponiertheit, eventuell verbunden mit erschwelter Zugänglichkeit, einer Stelle ein wichtiger Faktor für diesen Parameter.⁴⁷⁴ Je grösser Aufwand und Risiko sind, um einen Standort zu erreichen und ein Werk umzusetzen, umso grösser ist seine Qualität in dieser Hinsicht. Im Rahmen der Surveillacne zeichnet sich diesbezüglich vor allem die Crew KCBR aus, aber auch BNE und Street Artists wie OBEY, ÄTR oder Zwosiba arbeiten mit hoher Frequenz.

Doch neben dem Streben nach „mehr, grösser und bunter“ besteht auch die Möglichkeit, sich durch eine niedrige Intensität abzuheben: Andere Urban Artists bedienen sich folglich einer gegenläufigen Strategie, das heisst, die Werke werden eher versteckt als augenfällig platziert, um damit potentielle Betrachter zum Suchen und Entdecken aufzufordern. Eine niedrige Intensität führt zu einer Entschleunigung, richtet sich primär an bereits aufmerksame Betrachter und ruft somit kaum Konflikte hervor.

Insbesondere Graffiti strebt hingegen meist eine hohe Intensität an, gehört die breite

472 Waldvogel 2006, S. 65.

473 Dies stellt ja auch eine der grossen Schwierigkeiten für die Übertragung von Urban Art dar: Je weiter sie sich aus dem Umfeld ihrer Entstehung und den damit verbundenen Bedingungen und Geschichten entfernt, umso stärker schwindet auch die damit einhergehende Faszination.

474 Dazu passt auch das in der Einleitung aufgeführte Banksy-Zitat vom Reiz einer Regenrinne als Leiter, der den Reiz der Auseinandersetzung mit der Maltechnik ablöse.

Sichtbarkeit doch zu ihren wichtigsten Ansprüchen. Aber auch viele sonstige Urban Artists wollen wahrgenommen werden, sowohl mit spezifischen Werken wie auch durch eine allgemeine Präsenz. Damit ist die Intensität für ein breites Publikum bedeutsam, denn sie geht mit einer Unausweichlichkeit der Werke einher: Schliesslich erschwert eine hohe Intensität stark die Möglichkeit, unliebsame Urban Art auszublenden. Je stärker das Streben von Urban Artists nach Quantität jenes nach Gestaltung übertrifft, desto negativer fallen die Reaktionen der Bevölkerung aus, wie der Fall Puber gezeigt hat.

PERSISTENZ

In eine ähnliche Richtung geht die Persistenz, richtet sich aber nicht auf eine momentane Situation, sondern die andauernde Präsenz über einen längeren Zeitraum. Angesichts der Vergänglichkeit einzelner Werke stellt das Erreichen einer kontinuierlichen Sichtbarkeit durch andauernde Produktion eine grosse Herausforderung dar. Entsprechend hoch wird sie auch von jenen geschätzt, die um die damit verbundenen Mühen wissen. Der Umstand, über Jahre hinweg unter Risiko und ohne Entgelt unentwegt weiter zu arbeiten, fordert Respekt; dieser wird entsprechenden Urban Artists innerhalb der Szene auch gezollt. Dies bedingt aber meist Insiderwissen durch persönliche Kontakte oder zumindest ein Verfolgen der Geschehnisse. Im Rahmen der Erfassung fielen bezüglich ihrer Persistenz sicherlich die beiden Crews 2047 und BYS auf, die auch nach über zehn Jahren noch in Zürich aktiv sind. Für Aussenstehende, die ein spezifisches Werk ohne solche Kenntnisse betrachten, ist die Persistenz von geringer Bedeutung, schlägt sie sich doch höchstens durch die stetige Übung sichtbar nieder. Das Kriterium richtet sich somit primär auf Urban Artists selbst und weniger auf ihre Werke.

Doch auch bei Werken kann die Persistenz als quasi historische Qualität gelten, wenn sie den widrigen Umständen der Strasse zum Trotz über Jahre hinweg bestehen bleiben.

DECORUM

Ein anderer Ansatz bezieht sich auf den Gestus des Schenkens und somit auf eine möglichst breite Akzeptanz von Urban Art.⁴⁷⁵ Als der Architekt Adolf Loos zu Beginn des 20. Jahrhunderts wortgewaltig dazu aufforderte, auf jeglichen Zierrat zu verzichten, bezog sich seine moralische Entrüstung auf die Verschwendung von Kapital, das der Evolution der Menschheit durch unnötigen Aufwand entzogen wird. Seine Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Haus muss dahingehend angepasst werden, dass Urban Art ähnlich der Architektur auch keine Privatangelegenheit sein kann:

*„Das Haus hat allen zu gefallen. Zum Unterschiede vom Kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus ist es nicht. [...] Das Kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das Haus einem jeden.“*⁴⁷⁶

475 Siehe Kapitel 4.2. UNERWÜNSCHTE GESCHENKE.

476 Aus Architektur (1910), in: Loos 2010, S. 401.

Die Verantwortung, ausserhalb der privaten Sphäre zu agieren, appelliert an das *Ethos* der Urban Artists. Auch wenn fraglich ist, ob damit die Verpflichtung einhergeht, zu gefallen, kann die Frage gestellt werden, inwiefern ein Urban Artist bereit ist, die Urheberschaft seiner Werke einzufordern. Denn je besser sein Ruf aufgrund vorheriger Arbeiten ist, desto eher wird auch ein neues Werk wohlwollend in Augenschein genommen. Damit erhält auch Banksys Kommentar, „*It's easier to get forgiveness than permission*“⁴⁷⁷, eine neue Konnotation. Da das Schenken ebenfalls eine Form der Kommunikation ist, sind die folgenden Kriterien hinsichtlich einer angemessenen Darstellung zwischen Zier und Ziemlichkeit mit Begriffen aus der antiken Rhetorik formuliert:

Anfangen mit der Bezugnahme auf Bekanntes und dem Einbringen von Neuem bei der Bilderfindung (*inventio*) über die Anordnung und Gewichtung der Kompositionselemente (*dispositio*) sowie der Verständlichkeit des Inhalts und der stilistischen Gestaltung (*elocutio*) bis zur technischen Ausführung (*actio*) beziehen sich die Kriterien auf die Ausgestaltung der Werke. Als äussere Umstände beeinflussen die Reputation und der Charakter des Künstlers (*ethos*) wie auch sein Eingehen und die Rücksichtnahme auf die Befindlichkeiten des Publikums (*consensus*) die Wirkung ebenso wie der Aufstellungsort und der Einbezug der Umgebung (*locus*). Insgesamt geht es also um die Frage, inwiefern Urban Art die „Aufenthaltsqualität“ an einem bestimmten Ort erhöht.

Die sieben Aspekte eignen sich primär für die Beurteilung einzelner Werke; je mehr von ihnen durch den Betrachter positiv bewertet werden, desto wahrscheinlicher ist zu erwarten, dass einem Belassen des Werkes zugestimmt würde.

Wie jede Kunstrichtung strebt auch Urban Art nach *Inventio*. Unverbrauchte Ideen, unerwartete Formen und überraschende Strategien sind notwendig, um ein mit Bildern übersättigtes Publikum für sich zu gewinnen und sich von der Masse der jederzeit im Internet verfügbaren Werke abzuheben. Eine kreative Umsetzung ist in allen Kategorien gleichermassen gefragt, wenn sich auch nicht alle innerhalb desselben Referenzrahmens bewegen. So suchen Interventionskünstler eher nach neuen Ideen, während Writer aus dem vorhandenen Alphabet weitere Variationen der Gestaltung anstreben.

Da Urban Art (zumindest partiell) *in situ* umgesetzt wird, ist das Gelingen der Bezugnahme auf den *Locus* für ihre Bewertung zentral. Der Kontext kann sowohl inhaltlich wie auch formal in den Werkprozess einfließen. Die Umgebung kann über die geschickte Nutzung architektonischer Elemente ebenso eingebunden werden wie durch die Interaktion mit bereits bestehender Urban Art oder über das Spiel mit Funktion und Zweck des Standortes. Graffiti bezieht eher die räumlichen Dimensionen mit ein, während Interventionen sich eher durch inhaltliche Bezüge auszeichnen.

Die Komplexität von *Dispositio* und *Elocutio* eines Werkes kann sich zum einen auf den Aufwand beziehen, der betrieben wurde, um das Werk zu schaffen und steht damit meist

477 Banksy, zit. nach: Deitch 2011, S. 246.

in direkter Korrelation zum Risiko, das eingegangen wurde. Zum anderen ist aber auch die Codierung des Werkes beziehungsweise die Schwierigkeit seiner Entschlüsselung gemeint. Diese beiden Prinzipien zeigen sich bei Graffiti beispielsweise beim Lesen eines verschlungenen Wild Styles, der nicht wie im klassischen Kunstbereich die Aussage codiert, sondern die Form. Andere Kategorien beziehen sich aber auch auf vorausgesetzte Kenntnisse theoretischer Hintergründe, kunsthistorischer oder popkultureller Referenzen oder gehen spezifisch auf die Charakteristiken von Urban Art ein; die *Elocutio* spielt dann auch darauf an, ob das Werk weiterhin selbsterklärend funktioniert.

Selbstreferentielle Faktoren, die sich auf den spezifischen Umgang mit Aspekten wie Flüchtigkeit, Anonymität, Wahrnehmung des öffentlichen Raumes und seine interaktive Nutzung beziehen, werden für ein breites Publikum erst relevant, wenn sie nachvollziehbar gemacht werden, was wiederum einer Vermittlungsleistung bedarf.

„Auch von diesen Wänden sind einige schön, andere weniger. Dass dieses ästhetische Kriterium eine Rolle spielen kann, ist in gewisser Hinsicht eine Schwäche.“⁴⁷⁸

Auch wenn gemäss Baudrillard derartige Überlegungen zwar keine Rolle spielen sollten, ist die Zuschreibung von Schönheit entscheidend für die Akzeptanz eines Werkes. In Anbetracht der Heterogenität des Publikums im öffentlichen Raum ist keine Einigkeit hinsichtlich einer gewünschten Ästhetik zu erwarten. Gleichwohl sind Stichworte wie schön, stilvoll und symmetrisch oder technisch gut umgesetzt, wichtige Indikatoren für die Beurteilung der *Actio* eines Werkes. Insgesamt verweist dieser Punkt auf die Frage, ob die Veränderung einer vorgefundenen Situation als Verbesserung empfunden wird oder nicht und damit ein *Consensus* erreicht wird.

Urban Art kann somit aus diesen drei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und bewertet werden: einerseits der Blick auf das Stadtgefüge als Ganzes, dann aus Sicht der Produktivität und schliesslich die Position der Empfänger. Urban Art Surveillance richtete sich primär auf die ersten beiden Ebenen, wenn auch mit dem expliziten Anspruch einer urteilsfreien Erfassung und Darstellung.

10.2. RÜCKSCHAU UND KRITIK

Dem Projekt Urban Art Surveillance ist es gelungen, während der Laufzeit eine Momentaufnahme zu konservieren, die Urban Art rund um die Zürcher Langstrasse in ihrer Gesamtheit zeigt.⁴⁷⁹ In dieser Archivfunktion liegt sicherlich eine Stärke des Ansatzes: durch genaues Hinschauen das Stadtgebiet als Freiluftmuseum zu verstehen und zu dokumentieren. Dabei diente Urban Art Surveillance zugleich als Sammel- und Anlaufstelle

478 Baudrillard 1982, S. 129.

479 Siehe INVENTAR, bzw. www.flickr.com/photos/urbanartsurveillance/collections/72157628320982215/ (23.12.2011).

sowie zum Zusammentragen und Vermitteln weiterer Kenntnisse. Die anhaltenden Aufrufe der Internetpräsenz belegen, dass weiterhin eine Nachfrage sowohl für Bilder wie auch für weitere Informationen besteht.

Bei der anschliessenden Interpretation der Fotografien zeigte sich jedoch eine Schwierigkeit, die aus dem Anspruch erwuchs, die Anonymität der Künstler ernst zu nehmen und zu wahren: Das Interesse hinsichtlich der Intentionen, Ansichten oder Werkprozesse kann höchstens auf einer sehr allgemeinen Ebene befriedigt werden und so verbleibt ein Grossteil dessen, was über die reine Bildbeschreibung hinausgeht, im Bereich der Spekulation.

Als kuratorisches Unterfangen wird Urban Art Surveillance insofern dem Gegenstand der Untersuchung gerecht, als dass Charakter und Integrität von Urban Art gewahrt bleiben und dennoch eine institutionelle Verortung gewährleistet ist. Insbesondere die Möglichkeit zum persönlichen Austausch und Kontakt wie auch die Durchführung von Veranstaltungen heben das Projekt von einer rein virtuellen Dokumentation ab. Auf der anderen Seite unterscheidet es sich von den üblichen musealen Präsentationen durch das Fehlen von Originalen oder Auftragswerken. Fraglich bleibt damit, wie attraktiv das Format für ein breites Publikum ist, das möglichst reizvolle Kunst erwartet, da sich ein Grossteil des Gebotenen bewusst auf einer Metaebene abspielt.

Um eine längerfristige Attraktivität zu prüfen, wäre sicherlich eine längere Laufzeit als drei Monate notwendig, wie auch um festzustellen, ob ein kontinuierliches Projekt doch einen Einfluss auf Qualität und Quantität von Urban Art im bezeichneten Gebiet hätte.

Die Beschränkung der Experten auf Ansässige hatte zwar den Vorteil, dass alle gut mit den hiesigen Gepflogenheiten vertraut waren, stand aber auch in der Kritik, zur Nabelschau zu verkommen und den internationalen Aspekt von Urban Art wie auch Vergleichsmöglichkeiten ausser Acht zu lassen. So wären sicherlich noch weitere Referenten wünschenswert, die sich dezidiert mit Urban Art befassen, um das Spektrum der von Urban Art tangierten Expertengebiete umfassender abzudecken.

Praktisch hat sich gezeigt, dass in Zürich eine grosse Varietät an Urban Art zu finden ist, die in Inhalt und Form grundsätzlich dem entspricht, was zur Zeit auch international produziert und propagiert wird – wenn auch in einem kleineren Rahmen. Geprägt wird das Bild primär durch die Graffiti-Szene, die seit rund dreissig Jahren kontinuierlich aktiv ist und immer wieder neue Generationen hervorbringt; zugleich sind hier die Klagen am lautesten, dass kaum Innovation und Qualität zu finden sind.

Street Art wird von einer kleinen Zahl aktiver Künstler betrieben, die sich seit dem Ende der Untersuchung vergrössert hat. Zudem können mittlerweile Werke der beiden auffallendsten Street Artists, ÄTR und Zwosiba, käuflich erworben werden. Die Schwelle zu einer Semi-Professionalität von Street Art ist vergleichsweise niedrig, so dass die auf der Strasse erzeugte Aufmerksamkeit innert kurzer Zeit für die Vermarktung entsprechender Werke genutzt werden kann.

Interventionen waren selten und entsprachen nicht den Erwartungen, die beispielsweise durch die Projekte der Gastreferenten geweckt wurden. Obwohl anhand des Werdegangs bekannter Interventionskünstler am ehesten eine Schnittstelle zur Kunstwelt denkbar ist, lässt sich für die Kategorie Intervention auch eine grosse Alltagsnähe feststellen. So sind einige der aufgeführten Werke wohl weniger auf aktives Kunstschaffen, denn auf einen veränderten Blick auf die Umgebung zurückzuführen. So kann mitunter eine unwillkürliche Geste plötzlich als Kunstwerk betrachtet werden.

Qualitativ herausragende Werke fehlen zwar im internationalen Vergleich weitgehend, aber eine deutliche Tendenz zur Professionalisierung und Vernetzung sowie der Etablierung von Strukturen für Produktion und Distribution von Urban Art ist ebenfalls auszumachen. Auch wenn von offizieller Seite nach wie vor die Repression den Umgang mit Urban Art dominiert, belegt die Teilnahme von Mitgliedern der AG *Kunst im öffentlichen Raum* Zürich bei Urban Art Surveillance eine Veränderung der Wahrnehmung. Ein umfassendes Konzept für den Umgang mit Urban Art in Zürich steht jedoch noch aus und ist angesichts der politischen Brisanz und ihrer Reputation als Sachbeschädigung nicht in Kürze zu erwarten. 2011 fand bereits eine Diskussionsrunde zur Frage „*Urban Art: Kunst oder Ärgernis?*“ unter Federführung der AG KiöR im Rahmen der Kunsthausnacht *Urban Art* im Kunsthaus Zürich statt.⁴⁸⁰

AUSWIRKUNGEN

Die unmittelbaren medialen oder offiziellen Reaktionen auf Urban Art Surveillance fielen bescheiden aus, eine Berichterstattung über die Ausstellung und die Veranstaltungsreihe fand während der Laufzeit aber ausserhalb der Tagespresse statt.⁴⁸¹ Die Besucherzahlen bewegten sich im durchschnittlichen Rahmen sonstiger Veranstaltungen des Corner Colleges und blieben während der drei Monate konstant. Auch von Seiten der Urban Artists waren keine eindeutigen Auswirkungen sichtbar: die Überwachung, sofern überhaupt wahrgenommen, schien weder Anreiz noch Abschreckung für die Produktion weiterer Werke und das Interesse, sich persönlich zu äussern (und damit zu exponieren) beschränkte sich auf einige wenige Vertreter.

Umgekehrt stiess, angesichts der tendenziellen Verslossenheit der Szene, gerade die Möglichkeit, sich vor Ort zu informieren, bei einem breiten und neugierigen Publikum auf Interesse. Dies zeigte sich in den Diskussionen, aber auch in der weiterführenden Resonanz auf das Projekt. Der Mangel an Experten, die über Urban Art im Allgemeinen oder auch

480 Kunsthaus Zürich, 12.3.2011; „*Urban Art: Kunst oder Ärgernis? Ein Gesprächsversuch, um Ansätze für neue Grundlagen und Vermittlungsstrategien zu entwickeln*“ moderiert von Christoph Doswald, mit den Gästen: Mirjam Varadinis, Kuratorin Kunsthaus Zürich, Philipp Meier, Co-Direktor Cabaret Voltaire, Rémi Jaccard, Kunsthistoriker, Mickry 3, Künstlerinnen-gruppe/Ex-Sprayer, sowie Ginger Zalaba, Studentin an der ZHdK.

481 Siehe ANHANG 4: BERICHTERSTATTUNG ZU URBAN ART SURVEILLANCE.

über spezifische Vorkommnisse in Zürich Auskunft geben können, führte zu Einladungen zu Diskussionen, Vorträgen und geführten Rundgängen⁴⁸² – auch wenn oft eigentlich ein Gespräch mit den Urban Artists selbst gewünscht wäre. Da diese jedoch schlecht verfügbar sind, wird halt mit einem Kunstwissenschaftler als Stellvertreter Vorliebe genommen.

So wurde Urban Art Surveillance anlässlich der Premiere von Banksys *Exit through the Gift Shop* im Radio vorgestellt.⁴⁸³ Thema neben Urban Art an sich war auch die ungewöhnliche Form eines Dissertationsvorhabens, die im Uni-Journal⁴⁸⁴ sowie einer Sendung des Studentenradios der Universität Zürich angesprochen wurde. Auch wurde dank eines Lehrauftrages Urban Art nach zehnjähriger Absenz wieder in den Lehrplan des Kunsthistorischen Instituts aufgenommen.⁴⁸⁵ Zudem gab es Anfragen für Artikel in Kunstzeitschriften.⁴⁸⁶

Insgesamt präsentiert sich Urban Art Surveillance also als kleiner Baustein in der Verbreitung von Urban Art sowohl für die theoretische Auseinandersetzung als auch für die lokale Entwicklung.

KRITIK

Was die Veranstaltungen betrifft, stiess das breite Spektrum an Themen wie auch der unterschiedlichen Hintergründe der Gastreferenten auf Anklang. Ebenso wurde das offene Diskussionsklima geschätzt, so dass sich auch „Nicht-Experten“ einbringen konnten. Damit fand jedoch auch eine Annäherung an einen eher populären denn akademischen Diskurs statt, der sich nicht primär an Spezialisten richtete. Ein wichtiger Grund dafür war, dass eine möglichst niedrige Zugangsschwelle höher gewichtet wurde, als sich auf die Ansprüche der wenigen Experten vor Ort auszurichten.⁴⁸⁷

Viele Kritikpunkte an Konzeption und Ausführung von Urban Art Surveillance waren der Offenheit des Projekts geschuldet: Als problematisch bekundete sich einerseits die Gratwanderung zwischen akademischem Vorhaben und populärer Vermittlung, andererseits die morphologische Ausrichtung der Untersuchung, in deren Lauf die These erst präzisiert und ausformuliert wurde. Letzteres erschwerte die Wahrnehmung von Urban

482 Urban Art Studio, *Qualität von Urban Art*, 23.2.2011; Kulturintendanz Rosengarten, Urban Art in Zürich, 29.9.2011; Pickeltouren, *Traces of Urban Art in Zürich*, 2011.

483 Interview von Béatrice Born: Street-Art auf einem Quadratkilometer in Zürich am 23.11.2010 auf DRS2. In: www.drs2.ch/www/de/drs2/sendungen/top/de/drs2/sendungen/drs2aktuell/2643.bt10159492.html (12.12.2011).

484 Lanfranconi 2011, S. 15.

485 Lic. phil. Rémi Jaccard: *Urban Art / Graffiti*, Sommersemester 2011, sowie lic. phil. Ana Vujic: *Eine Subkultur setzt Zeichen. Street Art und die Eroberung des öffentlichen Raumes*, Herbstsemester 2011, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich.

486 Stefan Wagner / Rémi Jaccard: *Street Art – But my mother is ambivalent*, Kunstbulletin 4, 2011; Rémi Jaccard: *Ästhetische Anschläge*, Bozetto Nr. 1 Stadt(t)räume, September 2011.

487 Eine interdisziplinäre Tagung für den Austausch zwischen den Forschenden im Bereich Urban Art wäre sehr zu begrüssen.

Art Surveillance als kunstwissenschaftlichem Projekt, was auch Professor Wolfgang Kersten während der Abschlussveranstaltung äusserte. In seinem Zwischenfazit des Projektes betonte er das Bild von Untergang und Übergang, also dem Ende der Surveillance und dem Beginn der schriftlichen Umsetzung. Ein Grossteil der bestehenden Unklarheiten und Unschärfen ist demnach im Schreibprozess geklärt worden; weitere Anregungen wie das Aufnehmen der Diskussionen sind an entsprechender Stelle angesprochen.

Eher zu Kontroversen denn zu klarer Kritik gereichte der weit gefasste Kunstbegriff, insbesondere dass Tags ebenfalls als Teil von Urban Art gewertet wurden. Genauso wie eine Einschränkung der Surveillance auf bestimmte Kategorien für zukünftige Untersuchungen sinnvoll sein kann, war es wichtig – gerade mit Blick auf die These ihrer Alltäglichkeit –, hier nicht schon vorab Grenzen zu ziehen.

Um den Kunstcharakter der Exponate weniger rechtfertigen zu müssen, wäre jedoch eine stärkere Selektion bei der Erfassung notwendig gewesen, wodurch das Phänomen in hermetische Teilbereiche zergliedert worden wäre, statt als umfassendes Kontinuum aufgefasst zu werden. Ausgangspunkt des Vorhabens war es schliesslich, die enorm weit gefasste Frage *Was ist Urban Art?* zu beantworten und im Zuge der Antwort klar und verständlich möglichst viele ihrer Facetten abzudecken und integrieren zu können.

Die Möglichkeit, unterschiedlich bedeutende Urban-Art-Werke begründet zu distinguieren, stellte jedoch ein oft geäussertes Desiderat dar. Diesem wurde nun, im vorangehenden Kapitel, mit den Kriterien für einen Qualitätsdiskurs nachgekommen. Ein Argument, das während der Veranstaltungen nicht geäussert wurde, aber dennoch regelmässig auftaucht, bezieht sich auf die illegale Komponente und den Verdacht, dass kriminelle Tätigkeiten unter dem Deckmantel der Kunst legitimiert würden. So in einem online-Kommentar zum Artikel *Kunsthhaus mit violetter Farbe verschmiert*:

„Ich sehe billige Parolen, wie sie zuhauf an Häuser geschmiert werden. Reine Provokation macht noch keine Kunst. Kunst hat immer noch eine Aussage. Wenn das Leute wie Rémi Jaccard oder Philipp Meier anders sehen, sagt das etwas über deren Kunstverstand aus.“⁴⁸⁸

Dem Standpunkt, dass Urban Art illegal und unschön sei, folgt die Sichtweise, dass jedes weitere Interesse einen Unrechtszustand befördere. Diese Kritik ist sicherlich valide, ihr ist jedoch entgegenzuhalten, dass Kunst weder zwingend gesetzestreu noch schön sein muss. Und dass aus einer Haltung, die primär mit Repression reagiert, kaum eine Verbesserung des gegenseitigen Verständnisses zu erwarten ist.

488 Thomas Läubli, 15.3.2011, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/region/Kunsthhaus-mit-violetter-Farbe-verschmiert/story/21613435> (23.12.2011). Im Vorlauf der Kunsthhausnacht Urban Art war mit Feuerlöschern in grossen Lettern GRAFFITI RIP auf die Fassade des Museums gesprayt worden.

10.3. LETZTE WÖRTE

Urban Art entsteht und vergeht kontinuierlich, die Urban Artists stellen Werke her, die für einen beschränkten Zeitraum etwas sichtbar machen, die eine kurzfristige Veränderung der alltäglichen Umgebung bewirken. Um dies nicht nur als Ärgernis und Verunstaltung wahrzunehmen, ist es wichtig, die besonderen Bedingungen ihrer Produktions-, Funktions- und Wirkungsweisen nachvollziehbar zu machen. Die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Aspekten von der Anonymität über die spielerische Aneignung bis zur Zeitlichkeit prägen Urban Art ebenso wie die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wahrnehmung.

„Neben einer ikonoklastisch-revolutionären Tendenz besteht eine konservative Art der Zivilisationskritik. Ihr geht es nicht um Zerstörung, sondern die um [sic] Bewahrung einer alten, früheren Epoche, die gegen den herzlosen Fortschritt erneuert werden soll.“⁴⁸⁹

Die beiden gegenläufigen Bewegungen, die Beat Wyss hier beschreibt, passen gut zur Zwiespältigkeit von Urban Art. Einerseits offenbart sie den ungestümen Drang von Bilderstürmern, die sich nicht von den herrschenden Konventionen einschränken lassen, aber zugleich bewahrt Urban Art auch eine konservative Seite. Eine Kunstrichtung, die schön und verständlich, authentisch und technisch perfekt sein soll. Ein wichtiger Reiz liegt in der Zusammensetzung traditioneller und progressiver Elemente, die sich aneinander reiben.

Entsprechend wirft Urban Art viele der Themen und Fragen wieder auf, mit denen die Kunstgeschichte sich im vergangenen Jahrhundert befasst (und damit vermeintlich abgeschlossen) hat. Gerade die Frage: „Was ist Kunst?“ präsentiert sich mit neuer Virulenz, da sie nicht anhand des Kontextes abgehandelt werden kann und auch die individuelle Intention des Künstlers nur in Einzelfällen bekannt ist. Der damit verbundene Status von Kunst – ihre soziale Verantwortung oder ihr Warencharakter beispielsweise – wird neu zur Debatte gestellt. Auf Grund der geringen theoretischen Fundierung von Urban Art fehlen dabei inhaltlich neuartige Ansätze für die Auseinandersetzung damit, der Reiz des Phänomens liegt vielmehr in der Neuauflage und Popularisierung bekannter Fragestellungen. In der Darlegung dieser Punkte, die Urban Art kennzeichnen, zeigen sich sowohl ihr Kunstcharakter wie auch ihre Nähe zum Alltag. Durch die Surveillance in Zürich konnte ebenfalls belegt werden, dass in der sich stetig verändernden Menge an Werken, die uns umgeben, ein Zuwachs von Kunst gegenüber einer funktionalen Normierung der Stadt zu konstatieren ist. Die These, dass Urban Art uns als Kunst im Alltag ständig begleite und somit eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen notwendig sei, konnte damit nachdrücklich bestätigt werden. Sowohl auf der allgemeinen Ebene, die im ersten Teil der Dissertation behandelt wurde, wie auch in der lokalen Erforschung

489 Wyss 2006, S. 254.

von *EIN QUADRATKILOMETER KUNST* galt es, diese Grundlagen zu vertiefen, ohne dabei die Freiheitsliebe von Urban Art einzuschränken.

SURVEILLANCE ALS FORM DER KURATION

Ein Phänomen, das sich primär durch seine Freiheit und Schrankenlosigkeit, durch die subjektive Interpretation und oft illegale Veränderung der Umwelt auszeichnet, ist nur schwer mit der Vorstellung vereinbar, es zu kuratieren. Die Kombination von Offenheit in der Form und Verslossenheit der Akteure läuft dem Prozess des Kuratierens zuwider, beinhaltet er doch, neben dem persönlichen Kontakt, die Selektion und Wertung, die Definition und Kategorisierung von Werken. Dabei erfolgt eine Förderung bestimmter Künstler und erwünschter Formen des Ausdrucks – letztlich bedeutet Kuration auch Kontrolle über ihren Gegenstand.

Zwei Tendenzen bestimmen den institutionellen Umgang mit Urban Art: einerseits eine Anpassung der Werke an einen neuen Kontext,⁴⁹⁰ andererseits der Versuch, den institutionellen Kontext an die ursprüngliche Situation auf der Strasse anzugleichen.⁴⁹¹ Zudem existieren Mischformen, ein Beispiel dafür ist die bereits angesprochene Ausstellung der Tate Modern, die an der Aussenwand des Museumsgebäudes gezeigt wurde. Sie fand also im öffentlichen Raum statt, durch die Auswahl der Urban Artists sowie die fest umrissenen Bildflächen wurde aber dafür das anarchische Element der Strasse gestrichen. In diesem Spannungsfeld stellt die Methode der Surveillance eine Alternative dar. Als Versuch die Rezeption durch Dokumentation und Vermittlung zu institutionalisieren, nicht aber in den Produktionsprozess einzugreifen, versucht sie, Urban Art nicht aktiv zu verändern und doch einen Umgang damit zu entwickeln und ihr eine Präsenz zukommen zu lassen. Durch die verbesserte Kenntnis beim Publikum einerseits und das Wissen der Urban Artists, Aufmerksamkeit geschenkt zu bekommen, andererseits, schafft die Surveillance einen Ansatz für einen positiven Umgang mit Urban Art.⁴⁹²

Denn umgekehrt wird sie im öffentlichen Raum derzeit meist durch negative Anreize und Eingriffe geprägt wie durch die konstanten Reinigungsbestrebungen, die meist ohne Gedanken an ihr künstlerisches Potential auskommen. Der Preis für diese Offenheit liegt darin, auch ‚schlechte‘ Kunst zu akzeptieren. Im Gegenzug ermöglicht die Beschränkung auf die Surveillance, dass Urban Art ihr pathetisches Wesen voll ausschöpft: „*Cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agit le cœur de l'homme.*“⁴⁹³

490 Zum Beispiel die Produktion unterschiedlicher Werke für Strasse und Galerie oder Museum.

491 Um beispielsweise Vergänglichkeit und Immobilität der Werke zu simulieren, werden direkt die Wände bemalt und nach Ende der Ausstellung wieder gereinigt.

492 „Überwachung kann als Phänomen zur Herstellung und Erhaltung sozialer Ordnung verstanden werden.“ Zurawski 2007, S. 15.

493 Das Pathetische gemäss der *Encyclopédie* (1765) von Denis Diderot und Jean-Baptiste D'Alembert; zit. nach: Pathos, Ritter 1989, Bd. 7.

Diese Entwicklung zu begleiten und zu fördern, ist eine Aufgabe, die das Potential der Kunstwissenschaft, hinzuschauen und das Gesehene für andere verständlich zu machen, in die Gegenwart überträgt.

11. BIBLIOGRAPHIE

- Alonzo, Pedro:** *Anger is an Energy*, in: Klanten / Hübner / Bieber / Alonzo / Jansen (Hg.): *Art & Agenda – Political Art and Activism*, Berlin 2011, S. 216-225.
- AG KiöR:** *Jahresbericht 2010*, Zürich 2011.
- Anonym:** *Radikale Spektakelkritik oder spektakuläre Farbattacken? Splasher, Street Art und die Situationistische Internationale*, 29.8.2007, in: <http://unkultur.olifani.de/?p=107> (22.11.2011).
- Arendt, Hannah:** *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München 2001.
- Arnold, Goran:** *Die Individualität des Vandalismus*, in: WORD 7, Februar/März 2002, S. 36-39.
- Artus, Diana:** *Die Zeichen auf der Tasse*, 2007, in: <http://jungle-world.com/artikel/2007/30/20030.html> (22.11.2011).
- Autonomes Medienkollektiv Basel:** *Entfesselt die Begierden*, 12.11.2009, in: <http://linksunten.indymedia.org/en/node/13192> (17.11.2011).
- Babias, Marius:** *Kunst und Militanz – Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik*, in: *Geschichte und Gegenwart, Kunst Öffentlichkeit Zürich*, Zürich 2005; in: <http://www.stadtkunst.ch/0/5/10/34/> (30.10.2011).
- Banksy:** *Wall and Piece*, London 2005.
- Baudrillard, Jean:** *Kool Killer oder der Aufstand durch Zeichen*, in: *Der symbolische Tausch oder der Tod*, München 1982, S. 120-130.
- Baukultur in Zürich (Band 3) – Aussersihl, Industrie und Zürich West, Zürich 2004.**
- BBC news:** *Artist Bansy targets Disneyland*, 11.9.2006; in: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/5335400.stm> (26.7.2011).
- Bearman, Joshua:** *Street Cred*, in: *Modern Painters*, Oktober 2008; in: <http://www.artinfo.com/modernpainters> (30.10.2011).
- Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.):** *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011.
- Bianchi, Paulo (Hg.):** *Wandkunst und wilde Bilder*, Basel 1984.
- Bieber, Alain:** *Krieg der Farben*, art-online, 6.8.2007, in: <http://www.art-magazin.de/szene/866.html> (22.11.2011).
- : *Kunst für Hans-Guck-in-die-Luft*, art-online, 27.7.2007, in: <http://www.art-magazin.de/szene/649.html> (2.12.2011). [Bieber 2007a]
- : „Desires Will Break Out of Homes and Put an End to the Dominion of Boredom and the Administration of Misery“, in: Klanten, Robert / Hübner, Matthias (Hg.): *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*, Berlin 2010, S. 4-5.
- : *I revolt, therefore I am*, in: Klanten / Hübner / Bieber / Alonzo / Jansen (Hg.): *Art & Agenda – Political Art and Activism*, Berlin 2011, S. 50-55.
- Billeter, Fritz:** *Harald Naegeli erregt – im doppelten Wortsinn – Aufsehen mit seinen Strichfiguren*, in: Bianchi, Paulo (Hg.): *Wandkunst und wilde Bilder*, Basel 1984, S. 42-44.

- Blanché, Ulrich:** *Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy*, Marburg 2010.
- Boxi:** „*We ain't going out like that*“, in: Krause, Daniela / Heinicke, Christian (Hg.): *Street Art – Die Stadt als Spielplatz*, Berlin 2006, S. 66-67.
- Breton, André:** *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris 1930.
- Buren, Daniel:** *Kann die Kunst die Strasse erobern?*, in: Bussmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian (Hg.): *Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 482–507.
- Butin, Hubertus:** *Kunst im öffentlichen Raum*, in: Ders. (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 149-155.
- C100:** *The Art of Rebellion – World of Streetart*, Corte Madera 2006.
- : *The Art of Rebellion III – The book about street art*, Mainaschaff 2010.
- Carmine, Giovanni:** *Graffiti und Architektur: Die Stadt als Aktionsraum und „Bild“-Untergrund*, in: Dumkow, Michael (Hg.): *bombing & burning*, Zürich 1999, S. 88-115.
- Carlsson, Benke / Louie, Hop:** *Street Art Cook Book – A Guide to Techniques and Materials*, Arsta 2010.
- Collings, Matthew:** „*Banksy's ideas have the value of a joke*“, The Times 28.1.2008; zit. nach: <http://michaellleonardphoto.blogspot.com/2008/01/banksys-ideas-have-value-of-joke-by.html> (3.11.2010).
- Danysz, Magda:** *From Style Writing to Art – A Street Art Anthology*, Rom 2009.
- Deitch, Jeffery (Hg.):** *Art in the Streets*, New York 2011.
- Deleuze, Gilles,** *Was ist ein Dispositiv?*, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit – Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/Main 1991.
- Demandt, Alexander:** *Das Attentat als Ereignis*, in: Ders. (Hg.): *Das Attentat in der Geschichte*, Köln 1999.
- Derwanz, Heike:** *Ephemeral – Mein Liebesbrief an die Vergänglichkeit*, in: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009, S. 54-57.
- Diedrichsen, Diedrich:** *Street Art as a Threshold Phenomenon*, in: Deitch, Jeffery (Hg.): *Art in the Streets*, New York 2011, S. 281-289.
- Dietzens, M.:** *Rebellion of Signs? On the Relationship Between Street Art and Avant-Garde*, in: Müller, Matthias / Ullrich, Andreas (Hg.): *Stickers 2 – Urban Art Stickers*, Dresden 2009, S. 6-11.
- Douaire, Pierre-Evariste:** Entretiens avec ZEVS, 19.3.2004, in: <http://www.patriciadorfmann.com/artist/zevs/interviews> (23.11.2011).
- Dumkow, Michael:** *Das Ghetto-Paradigma*, in: derselbe (Hg.): *bombing & burning*, Zürich 1999, S. 10-21.
- Dumkow, Michael / Maranta, Luca:** *Characters*, in: ebenda, S. 138-157.
- Ehrlicher, Hanno:** *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken*, Berlin 2001.
- Einstein, Carl:** *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1996.

- El:** *An die Wände*, 4.12.2011, in: <http://www.rebelart.net/diary/el-schreibt-uber-graffiti-4-an-die-waende/0011644/> (22.12.2011).
- Feireiss, Lukas:** *Living in the City – The Urban Space as Creative Challenge*, in: Klanten, Robert / Hübner, Matthias (Hg.): *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*, Berlin 2010, S. 2-3.
- Finger, Kerstin:** *Tape – An Excursion Through the World of Adhesive Tapes*, Berlin 2005.
- Firlus, Martin / Schindel, Daniel:** *Besteht die Möglichkeit, das Anbringen von illegalen Graffiti durch härtere Strafen zu reduzieren?*, in: Reinhold Sackmann (Hg.): *Graffiti zwischen Kunst und Ärger – Empirische Studien zu einem städtischen Problem*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Soziologie, 2006, S. 11-20, in: <http://www.soziologie.uni-halle.de/publikationen/pdf/0601.pdf> (20.11.2011).
- Fritzsche, Sebastian:** *Mapping Quartier 4 in Zürich*, 1.3.2010, in: <http://regulategentrification.wordpress.com/tag/quartier-vier-zurich/> (3.11.2011).
- Fuchs, Christian:** „Visual Kidnapping“ – Werbemodells auf Abwegen, Spiegel-online, 11.8.2006; in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-431043,00.html> (31.3.2010).
- Gabbert, Jan:** *Street Art – Kommunikationsstrategie von Off-Kultur im urbanen Raum*, Masterarbeit Freie Universität Berlin 2007; in: http://www.reclaimyourcity.net/files/masterarbeit_gabbert.pdf (30.10.2011).
- Gadamer, Hans-Georg:** *Bildkunst und Wortkunst*, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 90-104.
- Gamboni, Dario:** *Zerstörte Kunst – Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998.
- Ganz, Nicholas:** *Graffiti Woman*, Köln 2008.
- Gärtner, Barbara:** *Robin in the hood*, in: Monopol 12, 2007, S. 60-66.
- Gastman, Roger / Neelon, Caleb:** *The History of American Graffiti*, New York 2011.
- Gavin, Francesca:** *Street Renegades – New Underground Art*, London 2007.
- Girtler, Roland:** *Die 10 Gebote der Feldforschung*, Wien 2004.
- Grasskamp, Walter:** *Kunst und Stadt*, in: Bussmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian (Hg.): *Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 7-41.
- Gronemeyer, Wiebke:** *The Art of Failure*, in: Müller, Matthias / Ullrich, Andreas (Hg.): *Stickers 2 – Urban Art Sickers*, Dresden 2009, S. 24-25.
- : *Banksy versus Bristol Museum – Schnitzeljagd im Museum*, Art, 26.6.2009; in: <http://www.art-magazin.de/kunst/19845/banksy-versus-bristol-museum-street-art> (13.12.2011). [Gronemeyer 2009a]
- Goecke, Tobias / Heise, Marcus:** *Werden qualitativ minderwertige Graffiti eher als öffentliches Ärger empfunden?*, in: Reinhold Sackmann (Hg.): *Graffiti zwischen Kunst und Ärger – Empirische Studien zu einem städtischen Problem*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Soziologie, 2006, S. 29-45, in: <http://www.soziologie.uni-halle.de/publikationen/pdf/0601.pdf> (20.11.2011).
- Gregor, Stefan:** *Oldschool-Renaissance, Toy-Stil und Rückgriff auf die Postmoderne - drei Tendenzen*

des europäischen Writings im 21. Jahrhundert, in: Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011, S. 92-120.

Gregory, Martyn: *Banksy fans move an entire wall - to save his work from, er, graffiti artists*, Daily Mail online, 28.11.2009, in: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1231758/Banksy-fans-entire-wall--save-work-er-graffiti-artists.html> (7.10.2011).

Groys, Boris: *Art at War*, in: Corbeira, Dario: *Arte y Terrorismo – Art & Terrorism*, Madrid 2008, S. 273-278.

Hänggi, Christian: *Gastfreundschaft im Zeitalter der medialen Repräsentation – Eine Ökonomie des Geistes*, Wien 2009.

Hartard, Christian: *The Subversion Eats its Children – Notes During a Walk Through the City of Symbols*, in: Müller, Matthias / Ullrich, Andreas (Hg.): *Stickers 2 – Urban Art Sickers*, Dresden 2009, S. 19-23.

Herfurt, Julius: *Graffiti - Schrift oder Bild?*, in: Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011, S. 16-24.

Hinz, Harald: *Vom Ritzen zum Schreiben - Zur Etymologie von Graffiti*, in: Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011, S. 9-15.

Hofstätter, Amrei: *OBEY – In the Name of Fun and Observation*, in: Belio 20 – *Revolution*, Madrid 2006, S. 129-130.

Holert, Tom: *Kulturwissenschaft/Visual Culture*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft – Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, S. 226-235.

Hoppe, Ilaria: *Street Art und ‚Die Kunst im öffentlichen Raum‘*, in: *Kunsttexte Nr. 1*, 2009; <http://www.kunsttexte.de> (12.10.2011).

-----: *Die junge Stadt – Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Urban Art*, in: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009, S. 98-107 [Hoppe 2009a].

JR & Ladj Ly: *28 millimètres – Portrait d’une génération*, Paris 2006.

Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main 2008.

Keizer, Kees: *The Spreading of Disorder*, in: *Science* 12, Dezember 2008; <http://www.sciencemag.org/content/322/5908/1681.full> (20.11.2011).

Kelling, George / **Wilson**, James: *Broken Windows*, in: *Atlantic Magazine*, März 1982; <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/4465/> (20.11.2011).

Kilgannon, Corey: *Making a Name for Himself, With Just 3 Letters*, 8.12.2009, in: <http://www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09bne.html> (1.7.2011).

King Adz / **Prou**, Sybille: *Blek le Rat – Getting through the Walls*, London 2008.

Klanten, Robert / **Hübner**, Matthias / **Bieber**, Alain / **Alonzo**, Pedro / **Jansen**, Gregor (Hg.): *Art & Agenda – Political Art and Activism*, Berlin 2011.

Klitzke, Katrin / **Schmidt**, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009.

Krause, Daniela / **Heinicke**, Christian: *Street Art – Die Stadt als Spielplatz*, Berlin 2006.

- Kunsthaus Zürich Magazin 1**, Januar 2011.
- Lambrigger**, Rolf: *Zürich – Zeitgenössische Kunstwerke im Freien*, Zürich 1985.
- Landolt**, Christoph: *Wir sind grössenwahnsinnig geworden*, Tages Anzeiger 10.8.2010; <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Wir-sind-groessenwahnsinnig-geworden/story/27250365> (23.11.2011).
- Lanfranconi**, Paula: *Freilichtmuseum Kreis 4*, in: *Journal – Die Zeitung der Universität Zürich*, Nr. 1, Februar 2011, S. 15.
- Lasn**, Kalle: *Culture Jamming - Das Manifest der Antiwerbung. Die Rückeroberung der Zeichen*, Freiburg 2008.
- Leverton**, Marc: *Banksy – Myths & Legends*, Berkeley 2011.
- Lewisohn**, Cedar: *Streetart – The Graffiti Revolution*, London 2008.
- Loos**, Adolf: *Gesammelte Schriften*, Wien 2010.
- Lorenz**, Annika: „Verboten ist verboten!“ – *Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art*, in: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009, S. 34-51.
- Lüken**, Heike: *Street Art und der etablierte Kunstbetrieb*, in: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009, S. 58-65.
- Lykkeberg**, Toke: *Graffiti & Street Art – Zeitgenossen zeitgenössischer Kunst*, in: Reinking, Rik (Hg.): *Still on and none the wiser*, Mainaschaff 2008, S. 29-33.
- Manco**, Tristan: *Stencil Graffiti*, London 2002.
- Marchart**, Oliver: *There is a crack in everything*, in: Schenker, Christoph / Hiltbrunner, Michael (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 237-244.
- Martin**, Luz A.: *Textura – Valencia Street Art*, New York 2009.
- Mathieson**, Eleanor (Hg.): *Street Art and the War on Terror*, London 2007.
- Matzinger**, Gabriele: *Der Performer aus der Dose. Die Graffiti-Kultur am Wendepunkt?* Dissertation Universität Wien, 2003.
- McCormick**, Carlo: *Der Reiz des Verbotenen*, in: Seno, Ethel (Hg.): *Trespass – Die Geschichte der urbanen Kunst*, Berlin 2010, S. 14-16.
- Meier**, Philipp: *Streetart - Oder: Die Angst der Kunstkritik vor Affen und Kindern*, Saaltext zur Ausstellung *Für E Schöns Züri*, Cabaret Voltaire, Zürich 2011.
- Michels**, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos*, Münster 1988. S. 31f.
- Miessgang**, Thomas: *Guerillas an der Zeichenfront*, in: Matt, Gerald / Hug, Cathérine / Miessgang, Thomas (Hg.): *Street and Studio. From Basquiat to Séripop*, Wien 2010, S. 26-35.
- Moynihan**, Colin : *Defacer With Mystery Agenda Is Attacking Street Art*, in: *New York Times*, 1.3.2007, in: <http://www.nytimes.com/2007/03/01/nyregion/01splat.html> (22.10.2011).
 -----: *As Street Art Goes Commercial, a Resistance Raises a Real Stink*, in: *New York Times*, 28.6.2007, in: <http://www.nytimes.com/2007/06/28/arts/design/28stin.html> (22.10.2011).
- Müller**, Matthias / **Ullrich**, Andreas (Hg.): *Stickers 2 – Urban Sticker Art*, Dresden 2009.
- Müller-Philippsohn**, Luis: *Graffiti und Street Art – Der Versuch einer Differenzierung am*

- Beispiel einer kunsthistorischen Perspektive auf Shepard Faireys Obey-Kampagne*, in: Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011, S. 77-91.
- Naegeli**, Harald: *Mein Revollieren, mein Sprayen*, Bern 1979.
- New York Times**: *‚Taki 183‘ Spawns Pen Pals*, 21.7.1971, in: http://taki183.net/_pdf/taki_183_nytimes.pdf (23.10.2011).
- Nguyen**, Patrick / **Mackenzie**, Stuart: *Beyond the Street – The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010.
- Nietzsche**, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, Berlin 2002.
- Norman**, Nils: *Urbanomics*, in: Sheikh, Simon (Hg.): *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005, S. 34-51.
- NZZ**: *Beschwerde des „Spayers von Zürich“ abgewiesen*, 4. Dezember 1981, S. 49.
- : *Verurteilter Schweizer Sprayer muss länger in Haft bleiben*, 18.8.2010, in: http://www.nzz.ch/nachrichten/panorama/schweizer_sprayer_muss_laenger_in_haft_bleiben_1.7250332.html (12.12.2011).
- OBEY**: *Supply & Demand – The Art of Shepard Fair*, Berkely 2009.
- Odem** / Deppe, Jürgen: *Odem – On the Run*, Berlin 2003.
- Ohrt**, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1990.
- Pasternak**, Anne: *Just Do it*, in: Seno, Ethel (Hg.): *Trespass – Die Geschichte der urbanen Kunst*, Berlin 2010, S. 306-308.
- Plagemann**, Volker: *Kunst ausserhalb der Museen*, in: Derselbe (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum – Anstösse der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 10-19.
- Peiter**, Sebastian (Hg.): *Guerilla Art*, London 2009; inklusive DVD.
- Philosophicum**: *Wir schenken uns nichts. Über die komplexen Rituale des Gebens und Nehmens*, Fernsehdiskussion auf ORF 2 mit Helge Burgstahler, Gebhart Fartacek, Peter Heintel & Eugen Maria Schulak, 12.12.2006; in: <http://www.philosophische-praxis.at/philosophicum.htm> (13.12.2011).
- Pickarel**, Wendi / **Jorgensen**, Helena / **Bennett**, Lance: *Culture Jams and Meme Warfare: Kalle Lasn, Adbusters, and media activism – Tactics in Global Activism for the 21st century*, 2002, in: <http://depts.washington.edu/gcp/pdf/culturejamsandmemewarfare.pdf> (23.10.2011).
- Psaar**, Hans-Christian: *Street Art zwischen Rekuperation und subversivem Potential*, 4.12.2007, in: <http://www.kulturdisplace.net/texte/street-art-zwischen-rekuperation-und-subversivem-potential> (22.11.2011).
- : *Street Art – Die Strasse als Blog*, 13.4.2009, in: <http://unkultur.olifani.de/?p=416> (15.12.2011).
- Pschak**, Evelyn: *Gegen die Wand*, 20.3.2007, in: <http://www.artnet.de/magazine/wakin-up-nights-bei-de-pury-luxembourg-zurich> (20.12.2011).
- Quartierspiegel Langstrasse**, Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Zürich 2007.
- Rauterberg**, Hanno: *Werbung und Öffentlichkeit: Du kannst uns nicht entkommen*, Zeit online,

17.11.2008; in: <http://www.zeit.de/2008/47/Vermuellung/seite-1> (13.11.2011).

Reinecke, Julia: *Street-Art – Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.

Reiss, Jon: *Interview with Blek in Swindle Magazine*, 23.5.2007; in: <http://jonreiss.com/2007/05/interview-with-blek-in-swindle-magazine/> (23.12.2011).

Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1989.

Rost, Friedrich: *Schenken heute – lästige Pflicht oder eine Kunst, sich selbst und andere zu erfreuen?*, Vortrag Urania Berlin, 18.11.1996; in: <http://userpage.fu-berlin.de/~rostfu/texte.htm> (12.9.2011).

Ruiz, Maximiliano (Hg.): *Nuevo Mundo – Latin American Street Art*, Berlin 2011.

Schenker, Christoph: *Kunst als dichtes Wissen*, in: Schenker, Christoph / Hiltbrunner, Michael (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 29-48.

Schmidli, Marcel: *Projekt Langstrasse PLUS – Rückblick 2001 bis 2010*, Polizeidepartement der Stadt Zürich, Zürich 2011.

Schmidt, Christian: *Street Art Legenden der Strasse*, Street Art – Zeichen der Zeit, in: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hg.): *Street Art – Legenden zur Strasse*, Berlin 2009, S.194-205.

Schumann, Tobias: *Verbotene Spiele - Transformationen des Stadtraumes zur urbanen Arena: Der agonale Charakter des Graffiti-Writings*, in: Beuthan, Ralf / Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Graffiti?*, Würzburg 2011, S. 30-49.

Schwartzman, Allan: *Street Art*, New York 1985.

Scum, zusammen mit Cheech H & Techno 169: *Stylenwriting*, München 1996; zit nach: ilovegraffiti.de/blog/2010/04/23/stylewriting-scum-tfp/ (30.11.2011).

Seno, Ethel (Hg.): *Trespass – Die Geschichte der urbanen Kunst*, Berlin 2010.

Slinkachu: *Kleine Leute in der grossen Stadt*, Hamburg 2009.

Sloterdijk, Peter: *Der Mensch, der Athlet*, in: Tages Anzeiger, 6. Februar 2010, S. 36f.

Smith, Keri: *The Guerilla Art Kit*, New York 2007.

Stahl, Johannes: *Graffiti – Zwischen Alltag und Ästhetik*, München 1990.

-----: *Graffiti*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 107-109.

Tages Anzeiger: *Das Kunst-Phantom ist im Museum angekommen*, 19.6.2009, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Das-KunstPhantom-ist-im-Museum-angekommen/story/18674982> (23.12.2011).

-----: *Statuen mit Sackgesichtern*, 14.4.2010, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Statuen-mit-Sackgesichtern/story/11333104> (30.6.2011).

-----: *Einer der aggressivsten Sprayer ist zurück*, 5.8.2010, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Einer-der-aggressivsten-Sprayer-ist-zurueck/story/30433581> (12.12.2011).

-----: *Ich will überall meinen Namen sehen, auf jeder Wand*, Tages Anzeiger, 6.8.2010, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Ich-will-ueberall-meinen-Namen-sehen-auf-jeder->

[Wand/story/31386056](#) (12.12.2011).

-----: *Vollgesprayter SBB-Zug – Schaden von 50'000 Franken*, 6.8.2010, in:

<http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Vollgesprayter-SBBZug--Schaden-von-50000-Franken/story/27540423> (12.12.2011).

-----: *Gefahr für Zürichs Guerilla-Malven?*, 6.8.2010, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Gefahr-fuer-Zuerichs-GuerillaMalven/story/28491811> (23.8.2011).

-----: *Sprayer: „Strassenköter, der an jede Ecke pissen muss“*, 11.8.2010, in:

<http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Sprayer-Strassenkoeter-der-an-jede-Ecke-pissen-muss/story/22478123> (12.12.2011).

-----: *Stockschläge für Schweizer Sprayer*, 18.8.2010, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/panorama/vermishtes/Stockschlaege-fuer-Schweizer-Sprayer/story/14823412> (22.11.2011).

-----: *Kunsthaut mit violetter Farbe verschmiert*, 14.3.2011, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/region/Kunsthaut-mit-violetter-Farbe-verschmiert/story/21613435> (23.12.2011).

-----: *Der Guerilla-Künstler mit den Blumensamen*, 26.8.2011, in:

<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Der-GuerillaKuenstler-mit-den-Blumensamen/story/16660503> (27.8.2011).

Taps / Moses: *International Top Sprayer – Taps & Moses*, Mainaschaff 2011.

Tessin, Wulf: *Freiraum und Verhalten – Soziologische Aspekte der Nutzung und Planung städtischer Freiräume*, Wiesbaden 2004.

The Art Newspaper: *Exhibition and Museum Attendance Figures 2009*, No. 212, April 2010, S. 23; in: <http://www.theartnewspaper.com/attfig/attfig09.pdf> (13.12.2011).

Thévoz, Michel: *Die Mauer als erogene Zone*, in: Bianchi, Paulo (Hg.): *Wandkunst und wilde Bilder*, Basel 1984, S. 10-11.

Travis, Alan: *Online crime maps for all streets in England and Wales*, in:

<http://www.guardian.co.uk/uk/2011/feb/01/online-crime-maps-england-wales> (1.11.2011).

Tschumi, Charlotte: *Die Cube-Debatte der 1980er Jahre. Eine Fallstudie über die Akzeptanz von Kunst im öffentlichen Raum*, 2002; in: <http://www.stadtkunst.ch/0/5/10/> (14.12.2011).

Ullrich, Andreas: *From the Situationist International to the Sticker Activists of the 90s and 00s – A Comparison of Strategies*, in: Müller, Matthias / Ullrich, Andreas (Hg.): *Stickers 2 – Urban Art Sickers*, Dresden 2009, S. 13-17.

Ursprung, Philip: *Zürichs Verspätung*, in: Schenker, Christoph / Hiltbrunner, Michael (Hrsg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S.17-28.

Van Treeck, Bernhard / Wiese, Markus: *Whelecars – Graffiti af Zügen*, Moers 1996.

Vartanian, Hrag: *The Emergence of Real Pop Art: Jeffrey Deitch & Street Art*, 7.4.2010, in: <http://hyperallergic.com/2108/jeffrey-deitch-street-art/> (14.11.2011).

Vonrufs, Ulrich: *Blicke auf Zürich: Geschichte und Gegenwart*, in: Schenker, Christoph /

Hiltbrunner, Michael (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 279-326.

Vujic, Ana: *Eine Subkultur setzt Zeichen – Street Art und die Eroberung des öffentlichen Raumes*, Lizentiatsarbeit, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel 2008.

Waldvogel, Florian: „Reclaim the Street!“ – Der „öffentliche Körper“, in: Krause, Daniela / Heinicke, Christian: *Street Art – Die Stadt als Spielplatz*, Berlin 2006, S. 60-61.

Waser, Martin: *Kunst – Öffentlichkeit – Zürich*, in: Schenker, Christoph / Hiltbrunner, Michael (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 5.

Warnke, Martin: *Kunst unter Verweigerungspflicht*, in: Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum – Anstösse der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 223-226.

Wochenklausur: *From the Object to the Concrete Intervention*, in: Klanten / Hübner / Bieber / Alonzo / Jansen (Hg.): *Art & Agenda – Political Art and Activism*, Berlin 2011, S. 62-65.

WOZ: *Der lange Arm der UBS*, 30.9.2010, in: www.woz.ch/artikel/rss/19848.html (12.12.2011).

Wright, Steve (Hg.): *Banky's Bristol – Home Sweet Home*, Bath 2007.

Wyss, Beat: *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006.

Zolle, Roland: *Fame For Your Name – Kommunikative Strategien und Transformationen der Writers-Culture*, Magisterarbeit Universität Wien 2009, in: http://othes.univie.ac.at/7186/1/2009-07-12_9605846.pdf (20.11.2011).

Zurawski, Nils: *Surveillance Studies – Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Leverkusen 2007.

INTERNETRESSOURCEN

<http://urbanartsurveillance.net>

<http://www.flickr.com/photos/urbanartsurveillance/>

–

<http://www.acclaimmag.com> (25.7.2011).

<http://www.ap.org> (25.7.2011).

<http://arrestedmotion.com/> (21.11.2011).

<http://www.art-magazin.de/> (21.11.2011).

<http://www.artrepublic.com/> (16.10.2011).

<http://www.blamblamblam.ch/> (20.11.2011).

<http://bnewater.org> (12.12.2011).

<http://www.buffedpaintings.com/> (20.11.2011).

<http://www.cabaretvoltaire.ch> (25.7.2011)..

<http://canalstreet.canalplus.fr/arts/> (10.12.2011).

<http://www.corner-college.com> (10.12.2011)..
<http://cyberlaw.stanford.edu> (25.7.2011).
<http://www.drs2.ch/> (12.12.2011).
<http://www.flickr.com> (10.12.2011).
<http://goabove.com/> (2.12.2011).
<http://www.graffiti-file.ch> (10.12.2011).
<http://www.gzzglz.com/> (23.11.2011).
<http://ilovegraffiti.de> (10.12.2011).
<http://johannesgees.com> (10.12.2011).
<http://jr-art.net/> (22.11.2011).
<http://www.khist.uzh.ch/> (20.11.2011).
<http://likeyou.com/messagesalon/> (25.7.2011).
<http://linksunten.indymedia.org/> (20.11.2011).
<http://www.metropolitanregion-zürich.ch/> (25.7.2011).
<http://michaelleonardphoto.blogspot.com/> (3.11.2011).
<http://www.mottodistribution.com/site/> (25.7.2011).
<http://www.navid.ch/> (12.12.2011).
<http://news.bbc.co.uk/> (26.7.2011)
<http://nytimes.com/> (12.12.2011).
<http://www.nzz.ch/> (12.12.2011).
<http://www.onetruth.ch/> (10.11.2011).
<http://www.patriciadorfmann.com/> (23.11.2011).
<http://perla-mode.net/> (25.7.2011).
<http://www.plakat-raum-gesellschaft.ch/> (25.7.2011)
<http://www.rebelart.net/> (5.1.2012).
<http://www.reclaimyourcity.net/> (20.11.2011).
<http://regulategentrification.wordpress.com/tag/quartier-vier-zurich/> (15.6.2011).
<http://www.space-invaders.com/> (22.12.2011).
<http://www.stadtlabor.ch/> (15.6.2011).
<http://www.stadt-zuerich.ch/> (12.12.2011).
<http://starkart.ch/> (20.11.2011).
<http://streetgiant.com/> (30.11.2011).
<http://www.surveillance-studies.org/> (31.10.2011).
<http://www.tagesanzeiger.ch/> (12.12.2011).
<http://taki183.net/> (23.10.2011).
<http://www.tasek.de/> (20.11.2011).
<http://www.theartnewspaper.com/> (13.12.2011).
<http://www.theblackbookgallery.com/> (22.11.2011).
<http://the-paint-club.com/> (22.8.2011).

<http://tikathek.com/> (23.12.2011).
<http://tvtropes.org/> (27.6.2011).
<http://unkultur.olifani.de/> (22.11.2011).
<http://www.urbanartguide.com/> (13.12.2011).
<http://urbanartstudio.ch/> (31.10.2011).
<http://www.wikipedia.org/> (12.12.2011).
<http://www.woz.ch/> (12.12.2011).
<http://www.zueri-graffiti.ch/> (12.12.2011).

FILME

Beat Street, Stan Lathan, 1984.
Exit through the Gift Shop, Banksy, 2010.
Style Wars, Henry Chalfant & Tony Silver, 1984.
The Subconscious Art of Graffiti Removal, Matt McCormick, 2008.
Unlike U, Henrik Regel & Björn Birg, 2010.
Wild Style, Charlie Ahearn, 1983.
Writers 1983-2003: 20 ans de graffiti à Paris, Marc Aurèle Vecchione, 2003.

12. ANHÄNGE

ANHANG 1: GASTREFRENT_INNEN

GABRIELA DOMEISEN (Fotografin, Zürich) ist freie Fotografin und Künstlerin in Zürich und begleitet und dokumentiert seit 2009 die Zürcher Urban Art Szene mit ihren Bildern.⁴⁹⁴ Mittlerweile hat sie auch bereits eine Ausstellung ihrer Fotografien zusammen mit Originalwerken diverser Zürcher KünstlerInnen im Cabaret Voltaire ausgerichtet⁴⁹⁵ und einen online Shop für Street Art aufgebaut.

CHRISTOPH DOSWALD (Kurator & Publizist) ist freier Kurator und Kunstkritiker. Seit 2009 präsidiert er die Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich, die als Anlaufstelle für Kunst im öffentlichen Raum dient.⁴⁹⁶

CHRISTOPH DUBLER (Architekt, Zürich) hat an der ETH Zürich Architektur studiert. Er ist in diverse unternehmerische, journalistische und architektonische Projekte involviert; kürzlich hat er an der Studie Metropolitanregion Zürich – Der Zürichsee als Projekt des ETH Studio Basel⁴⁹⁷ mitgewirkt und sich dort mit städtebaulichen Fragen auseinandergesetzt.

JOHANNES GEES (Künstler, Zürich) lebt und arbeitet als Künstler in Zürich. Er hat Ethnologie und Geschichte studiert, war Musiker in Bands wie KURT oder SCUBA DIVERS und als Bildeditor, Grafiker, Internetentwickler und Kurator tätig. Seit 2000 haben seine Public-Art-Projekte, Performances und Ausstellungen international für Aufsehen gesorgt.⁴⁹⁸

Dr. phil. CHRISTIAN HÄNGGI (Philosoph und Werbeaktivist) hat seine Dissertation über die Auswirkungen von Werbebotschaften im öffentlichen Raum verfasst⁴⁹⁹ und doziert über Kommunikation und Medien. Er ist zudem im Vorstand der *IG Plakat | Raum | Gesellschaft*, die sich für eine nachhaltige Reduktion der Aussenwerbung in Zürich einsetzt.⁵⁰⁰

Prof. Dr. WOLFGANG KERSTEN (Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich) betreute das Dissertationsprojekt und lehrt neuere und neueste Kunstgeschichte sowie über Theorie

494 www.graffiti-file.ch.

495 Für E Schöns Züri, 4. – 23. März 2011, Cabaret Voltaire Zürich.

496 www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/arbeitsgruppe.html

497 www.metropolitanregion-zürich.ch/ (25.7.2011).

498 johannesgees.com.

499 Christian Hänggi: *Gastfreundschaft im Zeitalter der medialen Repräsentation – Eine Ökonomie des Geistes*, Wien 2009.

500 www.plakat-raum-gesellschaft.ch/ (25.7.2011)

und Geschichte der Fotografie an der Universität Zürich. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Paul Klee, Neue Deutsche Malerei, Schweizer Kunst nach 1945, Ästhetik der Positur, Problemfälle in neuerer und neuester Kunstgeschichte sowie Fragen und Aufgaben der Grundlagenforschung.⁵⁰¹

PHILIPP MEIER (Kurator, Zürich) ist Leiter des Cabaret Voltaire in Zürich und engagiert sich für die Fortsetzung dadaistischen Schaffens in Zürich gegen die konsequente Entfernung von Tags in den Strassen.⁵⁰²

NAVID TSCHOPP (Künstler, Zürich) hat 2010 die Zürcher Hochschule der Künste mit dem Master of Fine Arts abgeschlossen. Seine Arbeiten und Interventionen befassen sich mit dem kreativen Umgang mit der (über-) sauberen und aufgeräumten Stadt Zürich und verweisen jeweils zugleich auf gesellschaftsrelevante Themen.⁵⁰³

STEFAN WAGNER (Kunsthistoriker und Kurator, Corner College) schloss 2009 sein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich über ephemere Kunst im Stadtraum Zürich ab. Er arbeitet als freier Kurator und Kritiker und ist seit 2009 Mitbetreiber des Corner Colleges.⁵⁰⁴ Stefan Wagner begleitete Urban Art Surveillance als Berater, Kritiker sowie mit vielfältigen praktischen Hilfestellungen.

501 www.khist.uzh.ch/kersten.html (22.12.2011).

502 www.cabaretvoltaire.ch (22.12.2011).

503 www.navid.ch (22.12.2011).

504 www.corner-college.com (22.12.2011).

ANHANG 2: VERTEILUNG DER NAMEN

| | | | |
|---------------|----|------------------|-----|
| <i>031</i> | 11 | <i>ERB</i> | 34 |
| <i>044</i> | 11 | | |
| <i>144</i> | 7 | <i>F451</i> | 15 |
| <i>1abi</i> | 8 | „Flamingo“ | 8 |
| <i>2047</i> | 31 | <i>FUCK</i> | 11 |
| <i>37</i> | 22 | | |
| | | <i>GANO</i> | 41 |
| <i>AERON</i> | 13 | <i>GEAR</i> | 33 |
| <i>AKYO</i> | 12 | <i>GIRL</i> | 10 |
| „ANT“ | 7 | „grün“ | 32 |
| <i>ARGENT</i> | 13 | <i>GXB</i> | 27 |
| <i>ASVP</i> | 12 | | |
| <i>ÄTR</i> | 56 | „Hand“ | 7 |
| <i>ATS</i> | 11 | „Hase“ | 9 |
| <i>ATV</i> | 70 | <i>HELLO</i> | 96 |
| <i>AUTO</i> | 17 | <i>HEOK</i> | 15 |
| | | <i>Herzbruch</i> | 16 |
| <i>BIER</i> | 14 | <i>HOOR</i> | 7 |
| <i>BNE</i> | 18 | „Human“ | 16 |
| <i>BLOW</i> | 14 | <i>HUNTER</i> | 19 |
| <i>BORE</i> | 25 | <i>HYPE</i> | 30 |
| <i>BRC</i> | 12 | | |
| <i>BYS</i> | 61 | <i>IV</i> | 20 |
| | | | |
| <i>CISER</i> | 7 | <i>JENS</i> | 9 |
| „CMD“ | 26 | | |
| <i>CNSM</i> | 10 | <i>KCBR</i> | 209 |
| | | <i>KIWY</i> | 16 |
| <i>DEAL</i> | 93 | <i>KK</i> | 22 |
| <i>DINS</i> | 11 | <i>KMH</i> | 7 |
| <i>DRAX</i> | 7 | | |
| <i>DRES</i> | 15 | „lies“ | 7 |
| | | „like“ | 11 |
| <i>ECSK</i> | 59 | | |
| <i>EL</i> | 14 | <i>M8</i> | 7 |
| „ELVIS“ | 10 | <i>MARS</i> | 7 |
| <i>ENTA</i> | 10 | <i>MCR</i> | 26 |

| | |
|------------------------|-----|
| <i>MINT</i> | 11 |
| „ <i>Monster</i> “ | 18 |
| <i>MORUK</i> | 19 |
| <i>MR IX</i> | 10 |
| <i>MUER</i> | 13 |
| „ <i>Neon</i> “ | 7 |
| <i>NES</i> | 12 |
| <i>NSR</i> | 11 |
| <i>OBEY</i> | 9 |
| <i>OE</i> | 11 |
| <i>ÖKEL</i> | 36 |
| <i>OKID</i> | 17 |
| <i>ONETRUTH</i> | 13 |
| <i>PUBER</i> | 21 |
| <i>RAGE</i> | 37 |
| <i>REBEL</i> | 7 |
| „ <i>recycle</i> “ | 16 |
| <i>REUBER</i> | 11 |
| <i>RND</i> | 8 |
| „ <i>Robot</i> “ | 12 |
| <i>ROYAL</i> | 26 |
| <i>SAK</i> | 35 |
| <i>SIKE</i> | 23 |
| <i>SLAVE</i> | 50 |
| „ <i>Soup</i> “ | 31 |
| <i>SPIN</i> | 12 |
| <i>TEL</i> | 44 |
| „ <i>Textsticker</i> “ | 277 |
| <i>TIKA</i> | 26 |
| <i>TOYER</i> | 11 |
| <i>TRASH</i> | 9 |

| | |
|-------------------|-----|
| <i>VTO</i> | 10 |
| „ <i>Wasted</i> “ | 8 |
| <i>WING</i> | 18 |
| <i>ZARE</i> | 115 |
| <i>ZWOSIBA</i> | 45 |

ANHANG 3: ‚TEXTSTICKER‘

BUY ART NOT COCAINE

(3866, 4128, 4169, 4194, 4704, 4741, 4871,
5079, 5199, 5204, 5301, 5308, 5311, 5312,
5440, 5450, 5974, 6161, 6266, 6391)

DELETE

(4018, 4243, 4260, 4281, 4403, 4480, 4482,
4377, 4378, 4481, 4700, 4704, 4774, 4785,
4789, 4792, 4944, 4966, 5249, 5256, 5301,
5310, 5311, 5428, 5751, 5752, 5769, 5774,
5793, 5873, 5877, 6037, 6089, 6161, 6283,
6535)

STREET-TALK>>

(4415, 4439, 5125, 5378, 6070)

Noted.

(4169, 4519, 4775)

ANGST

(3834, 6054)

DUMBED DOWN,

BRAINWASHED,

MISLED AND

DIVIDED++

(6294, 6535, 6566)

CROWDCONTROL

(4391, 4917, 5152, 5311, 5457, 5998, 6340,
6525)

BRAVO!

(4691, 4700, 5126, 6251)

ZOMBIE

(3979, 4331, 4701, 5312, 5321, 5757, 6232,
6296)

SLEEP/SHEEP

(4402, 5318, 5866)

zwäggekst und zrächtgrupft

(4158, 4391, 5269, 5836, 6046)

ideenlose////////////////////

wohlstandspsychopathen

auf eingetretenen pfaden/

nach inspiration suchend/

(4437, 5693)

******BE AWARE OF THE*

AGENT PROVOCATEUR

(4017, 4144, 4398, 5077, 5306, 5310, 5374,
5433, 5871, 6388)

| | |
|---|---|
| VERZWEIFLUNGSKLATSCHEN | (5984) |
| (4378, 4431, 4740, 6577) | |
| HELFEN ALS LIFESTYLEOPTION | IT'S JUST STUFF |
| (4388) | (4025, 4030, 4240, 4369, 4289, 5254, 5801, 6038, 6153, 6523) |
| <i>glaubensfrage</i> | |
| (4001, 4179, 5043, 5838, 5869, 6275, 6377, 6526) | RICH KIDS |
| <i>local action heroes not____</i> | (4097, 4199, 4367, 4452, 4718, 4952, 5480, 6545) |
| <i>delocated interactive boes</i> | |
| (6540) | yuppie |
| *TODAY EVERYTHING IS* | (5865, 6509) |
| A CONFLICT OF INTEREST | |
| (4431, 5314, 5866, 6013, 6088, 6103, 6543) | IF THE CASH IS THERE \$\$\$ WE DONT CARE. |
| <i>Zivilisations</i> | (4732, 5311, 6103, 6349) |
| <i>neurose</i> | |
| (4392, 4431, 5786, 5798, 6038, 6264, 6503, 6564, 6577, 6593, 6952) | TOP OF THE FOODCHAIN |
| BAD MONKEY | (4172, 5112, 5311, 5437, 5833, 6324, 6554) |
| NO BANANA | AUCH ERBEN STERBEN |
| (3949, 5455) | (4432, 4692, 5820, 5990, 6046, 6233, 6390) |
| <i>Obsessions</i> | NURNOCHFASSADEN.. |
| <i>Rücksäckchen</i> | (4362, 4915, 6250, 6339) |

LEBENSQUANTITÄT

(4197, 4257, 5344)

*kultur ist **

wenn man's trotzdemacht

(4282, 4301, 4302, 4872, 4939, 5374, 6102, 6534, 6952)

You only live once

dont fuck it up

(4119, 4242, 5267, 5310, 6308)

NEvEr liVE!

till you diE

(4070, 6381, 6387, 6534, 6971)

JOB'S A JOB

(4332, 5761, 5762, 6254, 6579)

KALT WIE STEIN

(5730, 6330, 6380)

practice

random

kindness

(4702, 4937, 5837)

Become your Dream

(4324, 5437, 6265)

Sie machen ja

dennoch

was sie wollen..

(5364)

du bist intelligenter als du denkst

(4044, 4198, 4210, 5875)

FUCK OUR LIVES

(4360, 6545)

they dont give a fuck about us

(3948, 5268, 5904, 6563)

Kreis 4

Bonzenquartier

(5299, 5329, 5365, 6088, 6247, 6266, 6360)

PLUTARCHY

REICHE FICKEN ARME

(4081, 4085, 4086, 4165, 4205, 4960, 5864, 5877, 5882, 6341)

Support the rich

they need you really hard

(5029, 6136, 6262, 6328)

*WERTVOLLE**

INVESTOREN

(5010, 6264)

LIFESTYLE

EGOISMUS

(6597)

NICHT EGOISMUS...*...
SONDERN GRAUSAMKEIT

(4179, 5101, 5869, 6512)

Heuchler der Not als Zeichen der feineren Bildung
(5249, 5257, 6037)

ERLAUBT IST WER
NICHT SIEHT

(5996, 6273, 6369, 6392, 6515, 6534)

SZENI
SZENEKENNER IS WATCHING YOU

(4878)

SACHEN>
>MENSCHEN

(6379, 6595)

LEBENS-
ABSCHNITTS-
PARTNER-

(5121, 5985, 6113, 6522)

ZWECKFREUNDSCHAFT UND
ERREGUNGSGEMEINSCHAFT

(4177, 5716, 5868)

Lets stay together (:

(5803, 5870, 6496)

STOP SNITCHING

(3969, 4264, 6161, 6389)

EIN WASCHTAG IM BLUTBAD

(4286, 4323)

CLEAN CITY 8000
DIRRTY BUSINESS

(4240, 4696, 4701, 4741, 4956, 5185, 5838,
6232)

beile welt eile!

(4845, 5294, 5796, 5834, 5874, 6349)

MULTIBALL

(4702, 4740, 5974, 5980, 6308)

ARM
ALT
ASYL
!RAUS!

(6295, 6303, 6350, 6584, 6953)

HUNGER

(5323, 5888)

Was wäre ohne Ché

(6232)

ANHANG 4: BERICHTERSTATTUNG ZU URBAN ART SURVEILLANCE

1. RADIO DRS2 (23.11.2010)

Béatrice Born: *Street-Art auf einem Quadratkilometer in Zürich.*

Interview zu Urban Art Surveillance. In: www.drs2.ch/www/de/drs2/sendungen/top/de/drs2/sendungen/drs2aktuell/2643.bt10159492.html (12.12.2011).

2. DER:DIE:DAS: AUSGABE D WIE DOSE (WINTER 2010)

Pascal Christoph Tanner: *Kurator der Strasse.*

Interview zu Urban Art Surveillance. In: ...

3. UNIJOURNAL (1/ FEBRUAR 2011)

Paula Lanfranconi: *Freilichtmuseum Kreis 4.*

Bericht über Urban Art Surveillance.

ANHANG 5: ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABB. 1

Exkursion Stadtraum Sektoren A-D, 16.09.2010.

Anfang der Exkursion mit dem Architekten Christoph Dubler an der Brauerstrasse in Zürich.

ABB. 2

Banksy[?], 9.6.2008, Ausstellungsstrasse Zürich.

Das Motiv von Banksy (vgl. Banksy 2005, S. 12) war über mehrere Monate gleich vor dem Museum für Gestaltung zu sehen.

ABB. 3

UAS 4483, 18.8.2010, Brauerstrasse Zürich.

Graffiti / Farbe / Mitte / mittel

ABB. 4

UAS 6416 (Ausschnitt), 10.10.2010, Kanzleiareal Zürich.

Street Art / Farbe / unten / klein

ABB. 5

TIKA, 5.5.2008, Limmatstrasse Zürich.

Unter dem Paste-up des Pfaus ist noch eine ältere, bereits verblasste Freihandzeichnung von TIKA zu sehen.

ABB. 6

UAS 6951 (Ausschnitt), 23.11.2010, Langstrasse Zürich.

Graffiti / Farbe / Mitte / klein

ABB. 7

UAS 4122, 11.8.2010, Militärstrasse Zürich.

Street Art / Farbe / unten / klein

ABB. 8

[?], 4.7.2011, Langstrasse Zürich.

Die Skulptur aus einem bemalten Müllcontainer bewegte sich im Sommer rund um das Kanzleiareal in Zürich.

ABB. 9

UAS 6167, 28.9.2010, Bäckerstrasse Zürich.

Die Rückseite des Volkshauses wird weiss übermalt.

ABB. 10

UAS 4186, 13.8.2010, Tellstrasse.

Street Art / Farbe / oben / klein

ABB. 11

Ausstellungsansicht Perla Mode, 15.9.2010.

Das Schaufenster von Urban Art Surveillance an der Brauerstrasse.

ABB. 12

UAS 4887, 24.8.2010, Kanzleiareal.

Graffiti / Farbe / oben / klein, mittel

ABB. 13

UAS 5232, 26.8.2010, Kasernenareal Zürich.

Street Art / Farbe / oben / klein

III. INVENTAR

LANGSTRASSENQUARTIER ZÜRICH
AUGUST - DEZEMBER 2010



CORNER COLLEGE / PERLA-MODE
8005 ZÜRICH

SEKTOREN A-D

Datenblätter zu den Sektoren A-D, ausgestellt im September, bzw. November 2010, Corner College / Perla-Mode Zürich

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|-------------|-----|-----|----------------------|------------|----|---|---|----------|---|---|
| SEKTOR A - D: AUGUST 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | 6 | 3 | 3 | hoch | 131 | 7 | - | hoch | 1 | 1 | 1 |
| Mitte | 49 | 31 | 10 | Mitte | 392 | 13 | 2 | Mitte | 3 | - | - |
| tief | 19 | 12 | 2 | tief | 213 | 11 | - | tief | - | - | - |
| Total | 133 | | | Total | 762 | | | Total | 6 | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | 187 | 82 | 13 | hoch | 33 | 1 | - | | | | |
| Mitte | 1277 | 374 | 116 | Mitte | 82 | 1 | - | | | | |
| tief | 604 | 176 | 34 | tief | 45 | 1 | - | | | | |
| Total | 2853 | | | Total | 158 | | | Total | 5 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art 901 Graffiti 2998 Intervention 5 Total 3904 | | | |

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|------------------|---------|---------|----------------------|------------------|-------|---|--|-----------|---|---|
| SEKTOREN A - D: SEPTEMBER / OKTOBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | +1 | +1 | - | hoch | +58/-15 | +3 | - | hoch | +1 | - | - |
| Mitte | +6/-1 | +21/-4 | -1 | Mitte | +137/-75 | +4/-3 | - | Mitte | +1 | - | - |
| tief | +9/-1 | +13/-2 | +1 | tief | +111/-32 | +4/-1 | - | tief | - | - | - |
| Total | +45/-7 | | | Total | +307/-125 | | | Total | +2 | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | +22/-6 | +20/-3 | +1 | hoch | +4/-1 | - | - | +5 | | | |
| Mitte | +158/-60 | +92/-34 | +14/-10 | Mitte | +20/-4 | +1 | - | | | | |
| tief | +93/-19 | +29/-8 | - | tief | +9 | - | - | | | | |
| Total | +437/-140 | | | Total | +34/-5 | | | Total | +5 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art +354/-113 Graffiti +471/-155 Intervention +5 Total +830/-268 | | | |

SEKTOR A: AUGUST 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | | |
|---|------------|----|----|----------------------|------------|---|---|---|----------|---|---|--|
| SEKTOR A: 11. - 13. AUGUST 2010 | | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | | |
| hoch | - | - | 1 | hoch | 37 | 4 | - | hoch | - | - | - | |
| Mitte | 19 | 10 | 5 | Mitte | 104 | 4 | - | Mitte | 1 | - | - | |
| tief | 4 | 2 | 1 | tief | 43 | 2 | - | tief | - | - | - | |
| Total | 42 | | | Total | 204 | | | Total | 1 | | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | | |
| hoch | 47 | 15 | 7 | hoch | 13 | - | - | Guerilla Gardening | | | | |
| Mitte | 338 | 47 | 28 | Mitte | 30 | - | - | Neonröhren | | | | |
| tief | 149 | 23 | 28 | tief | 10 | - | - | | | | | |
| Total | 657 | | | Total | 53 | | | Total | 2 | | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art 237 Graffiti 710 Intervention 2 Total 949 | | | | |

Datenblatt zum Sektor A, ausgestellt im September 2010,
Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

3833, 3836-37, 3839, 3843, 3844, 3845, 3846, 3850, 3854-65, 3869-71, 3876-80, 3882-85, 3887, 3888, 3892-97, 3900-02, 3902, 3905-08, 3911-21, 3924, 3925, 3927, 3929, 3932, 3934-38, 3942, 3946, 3947, 3949, 3951, 3953, 3054, 3966, 3968, 4124, 4125, 4129, 4130, 4133-40, 4142, 4144-46, 4148, 4150, 4152, 4154, 4155, 4157, 4159-61, 4163-67, 4170-72, 4174, 4175, 4177, 4178, 4179, 4181-83, 4188, 4189, 4191-93, 4196, 4199, 4200, 4202, 4203, 4206-14, 4217-31, 4233-39, 4241, 4242, 4244, 4246, 4247.

Street Art

3834-38, 3841, 3848-50, 3854, 3862, 3864, 3867, 3869, 3872-75, 3884, 3885, 3887, 3891-94, 3898, 3899, 3901, 3903-09, 3922, 3923, 3926, 3928, 3929, 3931, 3933, 3940, 3943-45, 3948-50, 3952, 3955, 3967-69, 4125, 4128, 4141, 4143, 4144, 4147, 4149, 4151, 4153, 4156, 4158, 4162, 4165, 4169, 4170, 4172, 4177-80, 4183-88, 4190, 4194, 4195, 4198, 4199, 4201, 4204, 4205, 4216, 4219-32, 4235-37, 4240, 4242, 4243, 4248.

Intervention

3910, 4031, 4032.

Weitere Schlagworte und Suchkategorien finden sich auf der Internetseite
<http://www.flickr.com/photos/urbanartsurveillance/>.
 Dort sind auch die exakten Standorte aller Bilder verzeichnet.



IMG_3833



IMG_3834



IMG_3835



IMG_3836



IMG_3837



IMG_3838



IMG_3839



IMG_3840



IMG_3841



IMG_3842



IMG_3843



IMG_3844



IMG_3845



IMG_3846



IMG_3848



IMG_3849



IMG_3850



IMG_3851



IMG_3852



IMG_3853



IMG_3854



IMG_3855



IMG_3856



IMG_3857



IMG_3858



IMG_3859



IMG_3860



IMG_3861



IMG_3862



IMG_3863



IMG_3864



IMG_3865



IMG_3866



IMG_3867



IMG_3869



IMG_3870



IMG_3871



IMG_3872



IMG_3873



IMG_3874



IMG_3875



IMG_3876



IMG_3877



IMG_3878



IMG_3879



IMG_3880



IMG_3882



IMG_3883



IMG_3884



IMG_3885



IMG_3886



IMG_3887



IMG_3888



IMG_3889



IMG_3891



IMG_3892



IMG_3893



IMG_3894



IMG_3895



IMG_3896



IMG_3897



IMG_3898



IMG_3899



IMG_3900



IMG_3901



IMG_3902



IMG_3903



IMG_3904



IMG_3905



IMG_3906



IMG_3907



IMG_3908



IMG_3909



IMG_3910



IMG_3911



IMG_3912



IMG_3913



IMG_3914



IMG_3915



IMG_3916



IMG_3917



IMG_3918



IMG_3919



IMG_3920



IMG_3921



IMG_3922



IMG_3923



IMG_3924



IMG_3925



IMG_3926



IMG_3927



IMG_3928



IMG_3929



IMG_3930



IMG_3931



IMG_3932



IMG_3933



IMG_3934



IMG_3935



IMG_3936



IMG_3937



IMG_3938



IMG_3939



IMG_3940



IMG_3941



IMG_3942



IMG_3943



IMG_3944



IMG_3945



IMG_3946



IMG_3947



IMG_3948



IMG_3949



IMG_3950



IMG_3951



IMG_3952



IMG_3953



IMG_3954



IMG_3955



IMG_3956



IMG_3966



IMG_3967



IMG_3968



IMG_3969



IMG_3970



IMG_3971



IMG_3973



IMG_3974



IMG_3975



IMG_3976



IMG_3977



IMG_3978



IMG_3979



IMG_3980



IMG_3981



IMG_3982



IMG_3983



IMG_3984



IMG_3985



IMG_3986



IMG_3987



IMG_3988



IMG_3989



IMG_3990



IMG_3991



IMG_3992



IMG_3993



IMG_3994



IMG_3995



IMG_3996



IMG_3997



IMG_3998



IMG_3999



IMG_4000



IMG_4001



IMG_4002



IMG_4003



IMG_4004



IMG_4005



IMG_4006



IMG_4007



IMG_4008



IMG_4009



IMG_4010



IMG_4011



IMG_4012



IMG_4013



IMG_4014



IMG_4015



IMG_4016



IMG_4017



IMG_4018



IMG_4019



IMG_4020



IMG_4021



IMG_4022



IMG_4023



IMG_4024



IMG_4025



IMG_4026



IMG_4027



IMG_4028



IMG_4029



IMG_4030



IMG_4031



IMG_4032



IMG_4033



IMG_4034



IMG_4035



IMG_4036



IMG_4037



IMG_4038



IMG_4039



IMG_4040



IMG_4041



IMG_4042



IMG_4043



IMG_4044



IMG_4045



IMG_4046



IMG_4047



IMG_4048



IMG_4049



IMG_4050



IMG_4051



IMG_4052



IMG_4053



IMG_4054



IMG_4055



IMG_4056



IMG_4057



IMG_4058



IMG_4059



IMG_4060



IMG_4061



IMG_4062



IMG_4063



IMG_4064



IMG_4065



IMG_4066



IMG_4067



IMG_4069



IMG_4070



IMG_4071



IMG_4072



IMG_4073



IMG_4074



IMG_4075



IMG_4076



IMG_4077



IMG_4078



IMG_4079



IMG_4080



IMG_4081



IMG_4082



IMG_4083



IMG_4084



IMG_4085



IMG_4086



IMG_4087



IMG_4088



IMG_4089



IMG_4090



IMG_4091



IMG_4092



IMG_4093



IMG_4094



IMG_4095



IMG_4096



IMG_4097



IMG_4098



IMG_4099



IMG_4100



IMG_4101



IMG_4102



IMG_4103



IMG_4104



IMG_4105



IMG_4106



IMG_4107



IMG_4108



IMG_4109



IMG_4110



IMG_4111



IMG_4112



IMG_4113



IMG_4114



IMG_4115



IMG_4116



IMG_4117



IMG_4118



IMG_4119



IMG_4120



IMG_4121



IMG_4122



IMG_4123



IMG_4124



IMG_4125



IMG_4128



IMG_4129



IMG_4130



IMG_4131



IMG_4132



IMG_4133



IMG_4134



IMG_4135



IMG_4136



IMG_4137



IMG_4138



IMG_4139



IMG_4140



IMG_4141



IMG_4142



IMG_4143



IMG_4144



IMG_4145



IMG_4146



IMG_4147



IMG_4148



IMG_4149



IMG_4150



IMG_4151



IMG_4152



IMG_4153



IMG_4154



IMG_4155



IMG_4156



IMG_4157



IMG_4158



IMG_4159



IMG_4160



IMG_4161



IMG_4162



IMG_4163



IMG_4164



IMG_4165



IMG_4166



IMG_4167



IMG_4168



IMG_4169



IMG_4170



IMG_4171



IMG_4172



IMG_4173



IMG_4174



IMG_4175



IMG_4177



IMG_4178



IMG_4179



IMG_4180



IMG_4181



IMG_4182



IMG_4183



IMG_4184



IMG_4185



IMG_4186



IMG_4187



IMG_4188



IMG_4189



IMG_4190



IMG_4191



IMG_4192



IMG_4193



IMG_4194



IMG_4195



IMG_4196



IMG_4197



IMG_4198



IMG_4199



IMG_4200



IMG_4201



IMG_4202



IMG_4203



IMG_4204



IMG_4205



IMG_4206



IMG_4207



IMG_4208



IMG_4209



IMG_4210



IMG_4211



IMG_4212



IMG_4213



IMG_4214



IMG_4216



IMG_4217



IMG_4218



IMG_4219



IMG_4220



IMG_4221



IMG_4222



IMG_4223



IMG_4224



IMG_4225



IMG_4226



IMG_4227



IMG_4228



IMG_4229



IMG_4230



IMG_4231



IMG_4232



IMG_4233



IMG_4234



IMG_4235



IMG_4236



IMG_4237



IMG_4238



IMG_4239



IMG_4240



IMG_4241



IMG_4242



IMG_4243



IMG_4244



IMG_4245



IMG_4246



IMG_4247



IMG_4248

SEKTOR A: SEPTEMBER 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|-----------------|--------|-------|-----------------------------|----------------|----|---|--|-----------|---|---|
| SEKTOR A: 13. - 15. SEPTEMBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| <u>Street Art / Farbe</u> | | | | <u>Street Art / Sticker</u> | | | | <u>Street Art / andere</u> | | | |
| hoch | - | - | - | hoch | +13/-2 | - | - | hoch | +1 | - | - |
| Mitte | +4 | +10/-1 | - | Mitte | +39/-15 | -1 | - | Mitte | +1 | - | - |
| tief | +5 | +3 | - | tief | +36/-3 | +2 | - | tief | - | - | - |
| Total | +22/-1 | | | Total | +88/-20 | | | Total | +2 | | |
| <u>Graffiti / Farbe</u> | | | | <u>Graffiti / Sticker</u> | | | | <u>Intervention</u> | | | |
| hoch | +8/-1 | +3 | - | hoch | +1 | - | - | Guerilla Gardening | | | |
| Mitte | +74/-16 | +30/-1 | +9/-8 | Mitte | +6 | - | - | Neonröhren | | | |
| tief | +25/-1 | +10/-2 | - | tief | +2 | - | - | Spritze | | | |
| Total | +159/-29 | | | Total | +9 | | | Total | +1 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art +112/-1 Graffiti +168/-29 Intervention +1 Total 1170 | | | |

Datenblatt zum Sektor A, ausgestellt im September 2010,
Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

5691-93, 5695-5709, 5711, 5713, 5715, 5716,
5718, 5719, 5721, 5725, 5731-35, 5737-39,
5741, 5742, 5744, 5748, 5750-54, 5756, 5759,
5760, 5763-65, 5768, 5770, 5771, 5773-75,
5777, 5778, 5781-84, 5787-98,
5800-03, 5805, 5807-12, 5814-17, 5821-23,
5825-28, 5830, 5832, 5833, 5835, 5837-39,
5842, 5843, 5845, 5847, 5848, 5850, 5852-61,
5863-65, 5867-69, 5875, 5876, 5878, 5880-85,
8587, 5888, 5892-96, 5898, 5899,
5900, 5901, 5904-06, 5909.

Street Art

5692-95, 5705-07, 5710, 5716, 5717, 5719,
5720, 5724, 5726, 5729, 5730, 5732, 5733,
5736-38, 5743, 6746, 5747, 5751, 5752, 5757,
5759-62, 5769, 5772-79, 5784-89, 5793, 5796-
98,
5800, 5801, 5803, 5804, 5815, 5817-20, 5723,
5824, 5828, 5830, 5831, 5833-38, 5840, 5842,
5846, 5849-51, 5862, 5864-66, 5868-75, 5877,
5879, 5882, 5888-91, 5893, 5895-99,
5900, 5901, 5904, 5905, 5907, 5908.

Intervention

5722, 5761, 5762, 5767.



IMG_5690



IMG_5691



IMG_5692



IMG_5693



IMG_5694



IMG_5695



IMG_5696



IMG_5697



IMG_5698



IMG_5699



IMG_5700



IMG_5701



IMG_5702



IMG_5703



IMG_5704



IMG_5705



IMG_5706



IMG_5707



IMG_5708



IMG_5709



IMG_5710



IMG_5711



IMG_5713



IMG_5715



IMG_5716



IMG_5717



IMG_5718



IMG_5719



IMG_5720



IMG_5721



IMG_5722



IMG_5724



IMG_5725



IMG_5726



IMG_5729



IMG_5730



IMG_5731



IMG_5732



IMG_5733



IMG_5734



IMG_5735



IMG_5736



IMG_5737



IMG_5738



IMG_5739



IMG_5741



IMG_5742



IMG_5743



IMG_5744



IMG_5745



IMG_5746



IMG_5747



IMG_5748



IMG_5750



IMG_5751



IMG_5752



IMG_5753



IMG_5754



IMG_5755



IMG_5756



IMG_5757



IMG_5758



IMG_5759



IMG_5760



IMG_5761



IMG_5762



IMG_5763



IMG_5764



IMG_5765



IMG_5767



IMG_5768



IMG_5769



IMG_5770



IMG_5771



IMG_5772



IMG_5773



IMG_5774



IMG_5775



IMG_5776



IMG_5777



IMG_5778



IMG_5779



IMG_5780



IMG_5781



IMG_5782



IMG_5783



IMG_5784



IMG_5785



IMG_5786



IMG_5787



IMG_5788



IMG_5789



IMG_5790



IMG_5791



IMG_5792



IMG_5793



IMG_5794



IMG_5795



IMG_5796



IMG_5797



IMG_5798



IMG_5800



IMG_5801



IMG_5802



IMG_5803



IMG_5804



IMG_5805



IMG_5806



IMG_5807



IMG_5808



IMG_5809



IMG_5810



IMG_5811



IMG_5812



IMG_5813



IMG_5814



IMG_5815



IMG_5816



IMG_5817



IMG_5818



IMG_5819



IMG_5820



IMG_5821



IMG_5822



IMG_5823



IMG_5824



IMG_5825



IMG_5826



IMG_5827



IMG_5828



IMG_5830



IMG_5831



IMG_5832



IMG_5833



IMG_5834



IMG_5835



IMG_5836



IMG_5837



IMG_5838



IMG_5839



IMG_5840



IMG_5842



IMG_5843



IMG_5845



IMG_5846



IMG_5847



IMG_5848



IMG_5849



IMG_5850



IMG_5851



IMG_5852



IMG_5853



IMG_5854



IMG_5855



IMG_5856



IMG_5857



IMG_5858



IMG_5859



IMG_5860



IMG_5861



IMG_5862



IMG_5863



IMG_5864



IMG_5865



IMG_5866



IMG_5867



IMG_5868



IMG_5869



IMG_5870



IMG_5871



IMG_5872



IMG_5873



IMG_5874



IMG_5875



IMG_5876



IMG_5877



IMG_5878



IMG_5879



IMG_5880



IMG_5881



IMG_5882



IMG_5883



IMG_5884



IMG_5885



IMG_5886



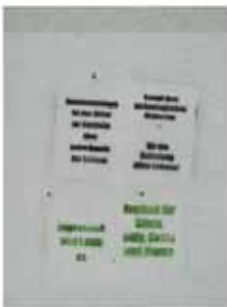
IMG_5887



IMG_5888



IMG_5889



IMG_5890



IMG_5891



IMG_5892



IMG_5893



IMG_5894



IMG_5895



IMG_5896



IMG_5897



IMG_5898



IMG_5899



IMG_5900



IMG_5901



IMG_5902



IMG_5903



IMG_5904



IMG_5905



IMG_5906



IMG_5907



IMG_5908



IMG_5909

SEKTOR A: NOVEMBER 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|------------|----|----|-----------------------------|------------|---|---|--|----------|---|---|
| SEKTOR A: 23. - 24. NOVEMBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| <u>Street Art / Farbe</u> | | | | <u>Street Art / Sticker</u> | | | | <u>Street Art / andere</u> | | | |
| hoch | 1 | 3 | - | hoch | 54 | 4 | - | hoch | 1 | - | - |
| Mitte | 15 | 9 | 7 | Mitte | 114 | 1 | - | Mitte | - | - | - |
| tief | 5 | 3 | - | tief | 59 | 1 | - | tief | 1 | - | - |
| Total | 43 | | | Total | 233 | | | Total | 2 | | |
| <u>Graffiti / Farbe</u> | | | | <u>Graffiti / Sticker</u> | | | | <u>Intervention</u> | | | |
| hoch | 42 | 33 | 5 | hoch | 12 | - | - | Malven | | | |
| Mitte | 309 | 70 | 26 | Mitte | 12 | - | - | Bierdosenschmuck | | | |
| tief | 134 | 85 | 4 | tief | 24 | - | - | Farbspur | | | |
| Total | 708 | | | Total | 43 | | | Total | 3 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art 278 Graffiti 751 Intervention 3 Total 1032 | | | |

Datenblatt zum Sektor A, ausgestellt im November 2010,
 Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

6921, 6922, 6925, 6927, 6929, 6934, 6936,
 6938, 6944, 6945, 6951, 6952, 6954, 6956,
 6960, 6963, 6965, 6970-73, 6975-77, 6979.

Street Art

6920-35, 6937-45, 6947, 6950, 6952, 6953,
 6955-59, 6962, 6963, 6966, 6968-71, 6973,
 6974, 6978, 6980, 6981.

Intervention

6946, 6948, 6949.



IMG_6920



IMG_6921



IMG_6922



IMG_6923



IMG_6924



IMG_6925



IMG_6926



IMG_6927



IMG_6928



IMG_6929



IMG_6930



IMG_6931



IMG_6932



IMG_6933



IMG_6934



IMG_6935



IMG_6936



IMG_6937



IMG_6938



IMG_6939



IMG_6940



IMG_6941



IMG_6942



IMG_6943



IMG_6944



IMG_6945



IMG_6946



IMG_6947



IMG_6948



IMG_6949



IMG_6950



IMG_6951



IMG_6952



IMG_6953



IMG_6954



IMG_6955



IMG_6956



IMG_6957



IMG_6958



IMG_6959



IMG_6960



IMG_6961



IMG_6962



IMG_6963



IMG_6964



IMG_6965



IMG_6966



IMG_6967



IMG_6968



IMG_6969



IMG_6970



IMG_6971



IMG_6972



IMG_6973



IMG_6974



IMG_6975



IMG_6976



IMG_6977



IMG_6978



IMG_6979



IMG_6980



IMG_6981

SEKTOR B: AUGUST 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|------------|-----|----|----------------------|------------|---|---|--|----------|---|---|
| SEKTOR B: 26. AUGUST 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | 1 | 1 | - | hoch | 33 | - | - | hoch | - | - | - |
| Mitte | 13 | 8 | 1 | Mitte | 116 | 4 | - | Mitte | - | - | - |
| tief | 6 | 3 | - | tief | 61 | 2 | - | tief | - | - | - |
| Total | 33 | | | Total | 216 | | | Total | - | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | 40 | 39 | 1 | hoch | 7 | - | - | | | | |
| Mitte | 346 | 207 | 40 | Mitte | 26 | - | - | | | | |
| tief | 84 | 78 | 4 | tief | 22 | - | - | | | | |
| Total | 839 | | | Total | 55 | | | Total | - | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art 249 Graffiti 894 Intervention - Total 1143 | | | |

Datenblatt zum Sektor B, ausgestellt im September 2010,
Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

5102-05, 5107-11, 5113-18, 5120-23, 5128-38, 5140-57, 5159-5161, 5164-78, 5181, 5182, 5184-98, 5200, 5202, 5203, 5205-30, 5236, 5237, 5239-53, 5258-67, 5270-76, 5278, 5279, 5280, 5281, 5283-93, 5295, 5296, 5297, 5299, 5302, 5304, 5307-11, 5313, 5315, 5316, 5317, 5319, 5320, 5322, 5324-38, 5340, 5341, 5342, 5343, 5345, 5347, 5350, 5354, 5355, 5356, 5357, 5358, 5361, 5365, 5367, 5368, 5370, 5371, 5373-78, 5380-98, 5400, 5402, 5404, 5405, 5406, 5407, 5409, 5411-27, 5429-38, 5440, 5441, 5443, 5444, 5446, 5447, 5448, 5450-54, 5458-72, 5474-79, 5482-91, 5493, 5494, 5495.

Street Art

5497, 5492, 5490, 5481, 5480, 5465-62, 5458, 5457, 5455, 5453, 5450, 5449, 5448, 5445, 5442-39, 5437, 5434, 5433, 5428, 5426, 5424, 5423, 5418, 5412, 5408, 5403, 5401, 5399, 5395, 5393, 5389, 5388, 5379, 5378, 5375, 5374, 5370, 5369, 5365-62, 5360, 5359, 5353, 5352, 5351, 5349, 5348, 5346, 5344, 5343, 5340, 5339, 5323, 5321, 5319, 5318, 5314, 5312, 5311, 5310, 5308, 5306, 5305, 5303-5298, 5294, 5293, 5292, 5290, 5289, 5287, 5284, 5277, 5272, 5271, 5269, 5268, 5267, 5263, 5257, 5256, 5255, 5254, 5249, 5241, 5238, 5235-30, 5227, 5224-20, 5217, 5216, 5206, 5204-01, 5199, 5198, 5195.

Intervention

5366.



IMG_5102



IMG_5103



IMG_5104



IMG_5105



IMG_5107



IMG_5108



IMG_5109



IMG_5110



IMG_5111



IMG_5112



IMG_5113



IMG_5114



IMG_5115



IMG_5116



IMG_5117



IMG_5118



IMG_5119



IMG_5120



IMG_5121



IMG_5122



IMG_5123



IMG_5124



IMG_5125



IMG_5126



IMG_5127



IMG_5128



IMG_5129



IMG_5130



IMG_5131



IMG_5132



IMG_5133



IMG_5134



IMG_5135



IMG_5136



IMG_5137



IMG_5138



IMG_5139



IMG_5140



IMG_5141



IMG_5142



IMG_5143



IMG_5144



IMG_5145



IMG_5146



IMG_5147



IMG_5148



IMG_5149



IMG_5150



IMG_5151



IMG_5152



IMG_5153



IMG_5154



IMG_5155



IMG_5156



IMG_5157



IMG_5158



IMG_5159



IMG_5160



IMG_5161



IMG_5162



IMG_5163



IMG_5164



IMG_5165



IMG_5166



IMG_5167



IMG_5168



IMG_5169



IMG_5170



IMG_5171



IMG_5172



IMG_5173



IMG_5174



IMG_5175



IMG_5176



IMG_5177



IMG_5178



IMG_5179



IMG_5180



IMG_5181



IMG_5182



IMG_5183



IMG_5184



IMG_5185



IMG_5186



IMG_5187



IMG_5188



IMG_5189



IMG_5190



IMG_5191



IMG_5192



IMG_5193



IMG_5194



IMG_5195



IMG_5196



IMG_5197



IMG_5198



IMG_5199



IMG_5200



IMG_5201



IMG_5202



IMG_5203



IMG_5204



IMG_5205



IMG_5206



IMG_5207



IMG_5208



IMG_5209



IMG_5210



IMG_5211



IMG_5212



IMG_5213



IMG_5214



IMG_5215



IMG_5216



IMG_5217



IMG_5218



IMG_5219



IMG_5220



IMG_5221



IMG_5222



IMG_5223



IMG_5224



IMG_5225



IMG_5226



IMG_5227



IMG_5228



IMG_5229



IMG_5230



IMG_5231



IMG_5232



IMG_5233



IMG_5234



IMG_5235



IMG_5236



IMG_5237



IMG_5238



IMG_5239



IMG_5240



IMG_5241



IMG_5242



IMG_5243



IMG_5244



IMG_5245



IMG_5246



IMG_5247



IMG_5248



IMG_5249



IMG_5250



IMG_5251



IMG_5252



IMG_5253



IMG_5254



IMG_5255



IMG_5256



IMG_5257



IMG_5258



IMG_5259



IMG_5260



IMG_5261



IMG_5262



IMG_5263



IMG_5264



IMG_5265



IMG_5266



IMG_5267



IMG_5268



IMG_5269



IMG_5270



IMG_5271



IMG_5272



IMG_5273



IMG_5274



IMG_5275



IMG_5276



IMG_5277



IMG_5278



IMG_5279



IMG_5280



IMG_5281



IMG_5282



IMG_5283



IMG_5284



IMG_5285



IMG_5286



IMG_5287



IMG_5288



IMG_5289



IMG_5290



IMG_5291



IMG_5292



IMG_5293



IMG_5294



IMG_5295



IMG_5296



IMG_5297



IMG_5298



IMG_5299



IMG_5300



IMG_5301



IMG_5302



IMG_5303



IMG_5304



IMG_5305



IMG_5306



IMG_5307



IMG_5308



IMG_5309



IMG_5310



IMG_5311



IMG_5312



IMG_5313



IMG_5314



IMG_5315



IMG_5316



IMG_5317



IMG_5318



IMG_5319



IMG_5320



IMG_5321



IMG_5322



IMG_5323



IMG_5324



IMG_5325



IMG_5326



IMG_5327



IMG_5328



IMG_5329



IMG_5330



IMG_5331



IMG_5332



IMG_5333



IMG_5334



IMG_5335



IMG_5336



IMG_5337



IMG_5338



IMG_5339



IMG_5340



IMG_5341



IMG_5342



IMG_5343



IMG_5344



IMG_5345



IMG_5346



IMG_5347



IMG_5348



IMG_5349



IMG_5350



IMG_5351



IMG_5352



IMG_5353



IMG_5354



IMG_5355



IMG_5356



IMG_5357



IMG_5358



IMG_5359



IMG_5360



IMG_5361



IMG_5362



IMG_5363



IMG_5364



IMG_5365



IMG_5366



IMG_5367



IMG_5368



IMG_5369



IMG_5370



IMG_5371



IMG_5372



IMG_5373



IMG_5374



IMG_5375



IMG_5376



IMG_5377



IMG_5378



IMG_5379



IMG_5380



IMG_5381



IMG_5382



IMG_5383



IMG_5384



IMG_5385



IMG_5386



IMG_5387



IMG_5388



IMG_5389



IMG_5390



IMG_5391



IMG_5392



IMG_5393



IMG_5394



IMG_5395



IMG_5396



IMG_5397



IMG_5398



IMG_5399



IMG_5400



IMG_5401



IMG_5402



IMG_5403



IMG_5404



IMG_5405



IMG_5406



IMG_5407



IMG_5408



IMG_5409



IMG_5410



IMG_5411



IMG_5412



IMG_5413



IMG_5414



IMG_5415



IMG_5416



IMG_5417



IMG_5418



IMG_5419



IMG_5420



IMG_5421



IMG_5422



IMG_5423



IMG_5424



IMG_5425



IMG_5426



IMG_5427



IMG_5428



IMG_5429



IMG_5430



IMG_5431



IMG_5432



IMG_5433



IMG_5434



IMG_5435



IMG_5436



IMG_5437



IMG_5438



IMG_5439



IMG_5440



IMG_5441



IMG_5442



IMG_5443



IMG_5444



IMG_5445



IMG_5446



IMG_5447



IMG_5448



IMG_5449



IMG_5450



IMG_5451



IMG_5452



IMG_5453



IMG_5454



IMG_5455



IMG_5457



IMG_5458



IMG_5459



IMG_5460



IMG_5461



IMG_5462



IMG_5463



IMG_5464



IMG_5465



IMG_5466



IMG_5467



IMG_5468



IMG_5469



IMG_5470



IMG_5471



IMG_5472



IMG_5474



IMG_5475



IMG_5476



IMG_5477



IMG_5478



IMG_5479



IMG_5480



IMG_5481



IMG_5482



IMG_5483



IMG_5484



IMG_5485



IMG_5486



IMG_5487



IMG_5488



IMG_5489



IMG_5490



IMG_5491



IMG_5492



IMG_5493



IMG_5494



IMG_5495



IMG_5496



IMG_5497

SEKTOR B: SEPTEMBER 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|----------------|--------|---|----------------------|----------------|------|---|---|-----------|---|---|
| SEKTOR B: 23. - 28. SEPTEMBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | - | - | - | hoch | +22/-3 | +1 | - | hoch | - | - | - |
| Mitte | - | +4/-1 | - | Mitte | +36/-29 | -/-1 | - | Mitte | - | - | - |
| tief | - | +3 | - | tief | +20/-7 | +2 | - | tief | - | - | - |
| Total | +7/-1 | | | Total | +81/-40 | | | Total | - | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | +5/-2 | +4 | - | hoch | +2 | - | - | "Lampenschirm", "Krise der Künste" | | | |
| Mitte | +31/-18 | +20/-7 | - | Mitte | +9/-1 | - | - | "Wegweiser" (Reste), "Rote Steine" (Peter Ott) | | | |
| tief | +9 | +4/-1 | - | tief | +4 | - | - | | | | |
| Total | +73/-28 | | | Total | +15/-1 | | | Total | +4 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art +88/-41 Graffiti +88/-39 Intervention +4 Total 1243 | | | |

Datenblatt zum Sektor B, ausgestellt im Oktober 2010,
 Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

6166, 6165, 6164, 6161-58, 6155, 6154, 6151-42, 6140, 6139, 6135, 6131, 6127, 6126, 6125, 6121, 6120, 6110, 6108, 6107, 6104, 6103, 6099, 6096, 6094, 6091, 6089, 6088, 6083, 6078, 6076, 6075, 6071, 6068, 6063, 6062, 6059-54, 6052, 6051, 6050, 6047-42, 6040, 6038, 6037, 6036, 6035, 6034, 6032, 6028-22, 6019, 6017, 6015, 6014, 6013, 6010, 6008, 6007, 6004-5996, 5991, 5989, 5988, 5986-981, 5979, 5977, 5976, 5975.

Street Art

6162, 6161, 6156, 6155, 6153, 6152, 6149, 6148, 6147, 6142, 6141, 6137, 6136, 6134, 6133, 6132, 6130-27, 6124, 6122, 6119, 6113, 6110, 6106, 6105, 6103-6099, 6097, 6096, 6089-6086, 6082-78, 6076, 6074, 6070, 6069, 6058, 6054, 6049, 6046-43, 6038, 6037, 6036, 6034, 6025-19, 6013, 6011, 6006, 6001, 5999-89, 5987, 5986, 5985, 5984, 5980, 5974.

Intervention

6085, 6018, 6016.



IMG_5974



IMG_5975



IMG_5976



IMG_5977



IMG_5978



IMG_5979



IMG_5980



IMG_5981



IMG_5982



IMG_5983



IMG_5984



IMG_5985



IMG_5986



IMG_5987



IMG_5988



IMG_5989



IMG_5990



IMG_5991



IMG_5992



IMG_5993



IMG_5994



IMG_5995



IMG_5996



IMG_5997



IMG_5998



IMG_5999



IMG_6000



IMG_6001



IMG_6002



IMG_6003



IMG_6004



IMG_6006



IMG_6007



IMG_6008



IMG_6009



IMG_6010



IMG_6011



IMG_6013



IMG_6014



IMG_6015



IMG_6016



IMG_6017



IMG_6018



IMG_6019



IMG_6020



IMG_6021



IMG_6022



IMG_6023



IMG_6024



IMG_6025



IMG_6026



IMG_6027



IMG_6028



IMG_6034



IMG_6035



IMG_6036



IMG_6037



IMG_6038



IMG_6039



IMG_6040



IMG_6041



IMG_6042



IMG_6043



IMG_6044



IMG_6045



IMG_6046



IMG_6047



IMG_6048



IMG_6049



IMG_6050



IMG_6051



IMG_6052



IMG_6053



IMG_6054



IMG_6055



IMG_6056



IMG_6057



IMG_6058



IMG_6059



IMG_6060



IMG_6061



IMG_6062



IMG_6063



IMG_6064



IMG_6065



IMG_6066



IMG_6067



IMG_6068



IMG_6069



IMG_6070



IMG_6071



IMG_6072



IMG_6073



IMG_6074



IMG_6075



IMG_6076



IMG_6077



IMG_6078



IMG_6079



IMG_6080



IMG_6081



IMG_6082



IMG_6083



IMG_6084



IMG_6085



IMG_6086



IMG_6087



IMG_6088



IMG_6089



IMG_6090



IMG_6091



IMG_6094



IMG_6096



IMG_6097



IMG_6099



IMG_6100



IMG_6101



IMG_6102



IMG_6103



IMG_6104



IMG_6105



IMG_6106



IMG_6107



IMG_6108



IMG_6109



IMG_6110



IMG_6112



IMG_6113



IMG_6114



IMG_6119



IMG_6120



IMG_6121



IMG_6122



IMG_6124



IMG_6125



IMG_6126



IMG_6127



IMG_6128



IMG_6129



IMG_6130



IMG_6131



IMG_6132



IMG_6133



IMG_6134



IMG_6135



IMG_6136



IMG_6137



IMG_6138



IMG_6139



IMG_6140



IMG_6141



IMG_6142



IMG_6143



IMG_6144



IMG_6145



IMG_6146



IMG_6147



IMG_6148



IMG_6149



IMG_6150



IMG_6151



IMG_6152



IMG_6153



IMG_6154



IMG_6155



IMG_6156



IMG_6157



IMG_6158



IMG_6159



IMG_6160



IMG_6161



IMG_6162



IMG_6163



IMG_6164



IMG_6165



IMG_6166



IMG_6167

SEKTOR C: AUGUST 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|--|------------|----|----|----------------------|------------|---|---|--|----------|---|---|
| SEKTOR C: 20. - 24. AUGUST 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | 3 | 2 | 1 | hoch | 48 | 3 | - | hoch | 1 | 1 | - |
| Mitte | 8 | 7 | 3 | Mitte | 98 | 4 | 1 | Mitte | 1 | - | - |
| tief | 4 | 4 | - | tief | 71 | 6 | - | tief | - | - | - |
| Total | 32 | | | Total | 231 | | | Total | 3 | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | 82 | 14 | 2 | hoch | 11 | 1 | - | "Malven" | | | |
| Mitte | 305 | 77 | 11 | Mitte | 22 | - | - | | | | |
| tief | 201 | 58 | 2 | tief | 8 | 1 | - | | | | |
| Total | 752 | | | Total | 43 | | | Total | 1 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art 266 Graffiti 795 Intervention 1 Total 1062 | | | |

Datenblatt zum Sektor C, ausgestellt im August 2010,
 Corner College / Perla Mode Zürich.

Graffiti

5101, 5099, 5095-89, 5087-82, 5079, 5078, 5077,
 5076, 5075, 5073, 5072, 5071, 5069, 5068, 5067,
 5065, 5063, 5062, 5059-51, 5049-42, 5039, 5038,
 5037, 5035, 5032, 5031, 5030, 5028, 5027, 5024,
 5022, 5020, 5019, 5017-11, 5009, 5008, 5007,
 5006, 5004, 5003, 5001, 5000,
 4999, 4997, 4996, 4993, 4992, 4990, 4989, 4987,
 4986, 4984, 4983, 4982, 4980, 4979, 4977, 4976,
 4975, 4972, 4971, 4970, 4968, 4967-64, 4962,
 4961, 4958, 4955, 4954, 4953, 4951, 4950-46,
 4943, 4942, 4941, 4940, 4938, 4937, 4936, 4935,
 4932, 4931, 4929, 4928, 4927, 4924, 4923, 4922,
 4920, 4919, 4918, 4914, 4913, 4911, 4909, 4907,
 4906, 4904, 4903, 4902, 4900-
 4895, 4893-84, 4882-76, 4874, 4873, 4871, 4870,
 4846, 4843, 4842, 4840, 4839, 4837-31, 4828,
 4827, 4826, 4821-17, 4815-08, 4806-03, 4801,
 4799-96, 4794, 4793, 4792, 4790, 4787, 4786,
 4785, 4783-78, 4774, 4773, 4772, 4770, 4768,
 4767, 4765, 4760, 4759, 4758, 4756-52, 4750,
 4749, 4748, 4746, 4745, 4743, 4742, 4737, 4736,
 4735, 4734, 4731, 4729, 4728, 4725, 4724, 4723,
 4721, 4719, 4716, 4714, 4713, 4711-06, 4704-01,
 4699-96, 4694, 4690, 4689, 4688.

Street Art

5101,
 5088, 5080, 5079, 5077, 5076, 5074, 5072, 5070,
 5067, 5064, 5063, 5061, 5060, 5050, 5043, 5041,
 5040, 5037, 5036, 5034, 5033, 5029, 5026, 5025,
 5022, 5021, 5020, 5016, 5010, 5005, 5002,
 4994, 4993, 4991-87, 4985, 4983, 4982, 4979,
 4978, 4975, 4974, 4973, 4969, 4966, 4963, 4960,
 4957, 4956, 4952, 4945-41, 4939, 4937, 4932,
 4930, 4929, 4926, 4925, 4921, 4917, 4916, 4915,
 4912, 4910, 4908, 4905, 4903-
 4898, 4894, 4893, 4888, 4887, 4886, 4883, 4882,
 4880, 4878, 4876, 4874, 4872, 4871, 4845, 4844,
 4842, 4841, 4838, 4833, 4832, 4830, 4829, 4827,
 4825-22, 4816, 4809, 4800,
 4799, 4792, 4791, 4789, 4788, 4787, 4785, 4784,
 4783, 4777, 4776, 4775, 4772, 4771, 4769, 4768,
 4764, 4762, 4761, 4759, 4757, 4753, 4751, 4747,
 4744, 4741, 4740, 4733, 4732, 4730, 4726, 4722,
 4720, 4718, 4717, 4715, 4712, 4709, 4705, 4704,
 4702, 4701, 4700,
 4697, 4696, 4693, 4692, 4691, 4688.

Intervention

5061, 4909.



IMG_4688



IMG_4689



IMG_4690



IMG_4691



IMG_4692



IMG_4693



IMG_4694



IMG_4695



IMG_4696



IMG_4697



IMG_4698



IMG_4699



IMG_4700



IMG_4701



IMG_4702



IMG_4703



IMG_4704



IMG_4705



IMG_4706



IMG_4707



IMG_4708



IMG_4709



IMG_4710



IMG_4711



IMG_4712



IMG_4713



IMG_4714



IMG_4715



IMG_4716



IMG_4717



IMG_4718



IMG_4719



IMG_4720



IMG_4721



IMG_4722



IMG_4723



IMG_4724



IMG_4725



IMG_4726



IMG_4727



IMG_4728



IMG_4729



IMG_4730



IMG_4731



IMG_4732



IMG_4733



IMG_4734



IMG_4735



IMG_4736



IMG_4737



IMG_4738



IMG_4739



IMG_4740



IMG_4741



IMG_4742



IMG_4743



IMG_4744



IMG_4745



IMG_4746



IMG_4747



IMG_4748



IMG_4749



IMG_4750



IMG_4751



IMG_4752



IMG_4753



IMG_4754



IMG_4755



IMG_4756



IMG_4757



IMG_4758



IMG_4759



IMG_4760



IMG_4761



IMG_4762



IMG_4763



IMG_4764



IMG_4765



IMG_4766



IMG_4767



IMG_4768



IMG_4769



IMG_4770



IMG_4771



IMG_4772



IMG_4773



IMG_4774



IMG_4775



IMG_4776



IMG_4777



IMG_4778



IMG_4779



IMG_4780



IMG_4781



IMG_4782



IMG_4783



IMG_4784



IMG_4785



IMG_4786



IMG_4787



IMG_4788



IMG_4789



IMG_4790



IMG_4791



IMG_4792



IMG_4793



IMG_4794



IMG_4795



IMG_4796



IMG_4797



IMG_4798



IMG_4799



IMG_4800



IMG_4801



IMG_4802



IMG_4803



IMG_4804



IMG_4805



IMG_4806



IMG_4807



IMG_4808



IMG_4809



IMG_4810



IMG_4811



IMG_4812



IMG_4813



IMG_4814



IMG_4815



IMG_4816



IMG_4817



IMG_4818



IMG_4819



IMG_4820



IMG_4821



IMG_4822



IMG_4823



IMG_4824



IMG_4825



IMG_4826



IMG_4827



IMG_4828



IMG_4829



IMG_4830



IMG_4831



IMG_4832



IMG_4833



IMG_4834



IMG_4835



IMG_4836



IMG_4837



IMG_4838



IMG_4839



IMG_4840



IMG_4841



IMG_4842



IMG_4843



IMG_4844



IMG_4845



IMG_4846



IMG_4870



IMG_4871



IMG_4872



IMG_4873



IMG_4874



IMG_4875



IMG_4876



IMG_4877



IMG_4878



IMG_4879



IMG_4880



IMG_4881



IMG_4882



IMG_4883



IMG_4884



IMG_4885



IMG_4886



IMG_4887



IMG_4888



IMG_4889



IMG_4890



IMG_4891



IMG_4892



IMG_4893



IMG_4894



IMG_4895



IMG_4896



IMG_4897



IMG_4898



IMG_4899



IMG_4900



IMG_4901



IMG_4902



IMG_4903



IMG_4904



IMG_4905



IMG_4906



IMG_4907



IMG_4908



IMG_4909



IMG_4910



IMG_4911



IMG_4912



IMG_4913



IMG_4914



IMG_4915



IMG_4916



IMG_4917



IMG_4918



IMG_4919



IMG_4920



IMG_4921



IMG_4922



IMG_4923



IMG_4924



IMG_4925



IMG_4926



IMG_4927



IMG_4928



IMG_4929



IMG_4930



IMG_4931



IMG_4932



IMG_4933



IMG_4935



IMG_4936



IMG_4937



IMG_4938



IMG_4939



IMG_4940



IMG_4941



IMG_4942



IMG_4943



IMG_4944



IMG_4945



IMG_4946



IMG_4947



IMG_4948



IMG_4949



IMG_4950



IMG_4951



IMG_4952



IMG_4953



IMG_4954



IMG_4955



IMG_4956



IMG_4957



IMG_4958



IMG_4960



IMG_4961



IMG_4962



IMG_4963



IMG_4964



IMG_4965



IMG_4966



IMG_4967



IMG_4968



IMG_4969



IMG_4970



IMG_4971



IMG_4972



IMG_4973



IMG_4974



IMG_4975



IMG_4976



IMG_4977



IMG_4978



IMG_4979



IMG_4980



IMG_4981



IMG_4982



IMG_4983



IMG_4984



IMG_4985



IMG_4986



IMG_4987



IMG_4988



IMG_4989



IMG_4990



IMG_4991



IMG_4992



IMG_4993



IMG_4994



IMG_4995



IMG_4996



IMG_4997



IMG_4999



IMG_5000



IMG_5001



IMG_5002



IMG_5003



IMG_5004



IMG_5005



IMG_5006



IMG_5007



IMG_5008



IMG_5009



IMG_5010



IMG_5011



IMG_5012



IMG_5013



IMG_5014



IMG_5015



IMG_5016



IMG_5017



IMG_5019



IMG_5020



IMG_5021



IMG_5022



IMG_5023



IMG_5024



IMG_5025



IMG_5026



IMG_5027



IMG_5028



IMG_5029



IMG_5030



IMG_5031



IMG_5032



IMG_5033



IMG_5034



IMG_5035



IMG_5036



IMG_5037



IMG_5038



IMG_5039



IMG_5040



IMG_5041



IMG_5042



IMG_5043



IMG_5044



IMG_5045



IMG_5046



IMG_5047



IMG_5048



IMG_5049



IMG_5050



IMG_5051



IMG_5052



IMG_5053



IMG_5054



IMG_5055



IMG_5056



IMG_5057



IMG_5058



IMG_5059



IMG_5060



IMG_5061



IMG_5062



IMG_5063



IMG_5064



IMG_5065



IMG_5067



IMG_5068



IMG_5069



IMG_5070



IMG_5071



IMG_5072



IMG_5073



IMG_5074



IMG_5075



IMG_5076



IMG_5077



IMG_5078



IMG_5079



IMG_5080



IMG_5081



IMG_5082



IMG_5083



IMG_5084



IMG_5085



IMG_5086



IMG_5087



IMG_5088



IMG_5089



IMG_5090



IMG_5091



IMG_5092



IMG_5093



IMG_5094



IMG_5095



IMG_5099



IMG_5100



IMG_5101



IMG_5669

SEKTOR C: OKTOBER 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|-----------------|---------|-------|----------------------|-----------------|----|---|---------------------|-----------------|---|---|
| SEKTOR C: 07. - 10. OKTOBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | - | +1 | - | hoch | +18/-8 | - | - | hoch | - | - | - |
| Mitte | +1 | +6/-2 | -1 | Mitte | +45/-22 | +1 | - | Mitte | - | - | - |
| tief | +4 | +4 | - | tief | +36/-13 | -1 | - | tief | - | - | - |
| Total | +16/-3 | | | Total | +100/-44 | | | Total | - | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | +9 | +6 | - | hoch | +1/-1 | - | - | "Malven" | | | |
| Mitte | +29/-14 | +25/-12 | +5/-2 | Mitte | +4/-2 | +1 | - | | | | |
| tief | +37/-5 | +5/-1 | - | tief | +2 | - | - | | | | |
| Total | +116/-34 | | | Total | +8/-3 | | | Total | | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | Street Art | +116/-47 | | |
| | | | | | | | | Graffiti | +124/-37 | | |
| | | | | | | | | Intervention | - | | |
| | | | | | | | | Total | 1218 | | |

Datenblatt zum Sektor C, ausgestellt im Oktober 2010,
Corner College / Perla Mode Zürich.

Graffiti

6415, 6412, 6411, 6409, 6408, 6406-01,
6398, 6394, 6392, 6391, 6389-86, 6384, 6382,
6380, 6379, 6377, 6376, 6375, 6373, 6372, 6370-
61, 6359, 6358, 6355, 6354, 6353, 6350, 6345,
6342, 6337-31, 6329, 6327, 6326, 6324, 6322,
6321, 6317, 6314, 6313, 6308, 6307, 6305,
6298, 6297, 6294, 6292-88, 6286-80, 6278-75,
6272, 6270, 6267, 6266, 6262-59, 6257, 6256,
6252, 6248, 6245, 6244, 6241-35, 6231, 6230,
6229.

Street Art

6417-14, 6412, 6411, 6410, 6407, 6406, 6405,
6404,
6399, 6397, 6396, 6395, 6393-88, 6385, 6383,
6381-77, 6375, 6374, 6373, 6369, 6366, 6361,
6360, 6357, 6355, 6354, 6352, 6350-47, 6344,
6343, 6341, 6340, 6339, 6338, 6330, 6328, 6325,
6324, 6323, 6320, 6319, 6318, 6316, 6315, 6312,
6309, 6308, 6306-
6299, 6296, 6295, 6294, 6291, 6290, 6289, 6283,
6281, 6279, 6275, 6273, 6271-68, 6266-61,
6254, 6253, 6251, 6250, 6249, 6247, 6246, 6244,
6243, 6242, 6239, 6238, 6236, 6235, 6233, 6232,
6230, 6229.

Intervention

6368, 6346.



IMG_6229



IMG_6230



IMG_6231



IMG_6232



IMG_6233



IMG_6234



IMG_6235



IMG_6236



IMG_6237



IMG_6238



IMG_6239



IMG_6240



IMG_6241



IMG_6242



IMG_6243



IMG_6244



IMG_6245



IMG_6246



IMG_6247



IMG_6248



IMG_6249



IMG_6250



IMG_6251



IMG_6252



IMG_6253



IMG_6254



IMG_6255



IMG_6256



IMG_6257



IMG_6259



IMG_6260



IMG_6261



IMG_6262



IMG_6263



IMG_6264



IMG_6265



IMG_6266



IMG_6267



IMG_6268



IMG_6269



IMG_6270



IMG_6271



IMG_6272



IMG_6273



IMG_6274



IMG_6275



IMG_6276



IMG_6277



IMG_6278



IMG_6279



IMG_6280



IMG_6281



IMG_6282



IMG_6283



IMG_6284



IMG_6285



IMG_6286



IMG_6287



IMG_6288



IMG_6289



IMG_6290



IMG_6291



IMG_6292



IMG_6293



IMG_6294



IMG_6295



IMG_6296



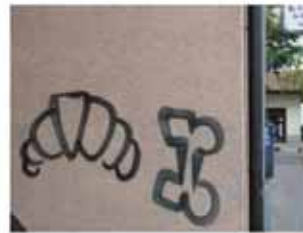
IMG_6297



IMG_6298



IMG_6299



IMG_6300



IMG_6301



IMG_6302



IMG_6303



IMG_6304



IMG_6305



IMG_6306



IMG_6307



IMG_6308



IMG_6309



IMG_6312



IMG_6313



IMG_6314



IMG_6315



IMG_6316



IMG_6317



IMG_6318



IMG_6319



IMG_6320



IMG_6321



IMG_6322



IMG_6323



IMG_6324



IMG_6325



IMG_6326



IMG_6327



IMG_6328



IMG_6329



IMG_6330



IMG_6331



IMG_6332



IMG_6333



IMG_6334



IMG_6335



IMG_6336



IMG_6337



IMG_6338



IMG_6339



IMG_6340



IMG_6341



IMG_6342



IMG_6343



IMG_6344



IMG_6345



IMG_6346



IMG_6347



IMG_6348



IMG_6349



IMG_6350



IMG_6351



IMG_6352



IMG_6353



IMG_6354



IMG_6355



IMG_6357



IMG_6358



IMG_6359



IMG_6360



IMG_6361



IMG_6362



IMG_6363



IMG_6364



IMG_6365



IMG_6366



IMG_6367



IMG_6368



IMG_6369



IMG_6370



IMG_6371



IMG_6372



IMG_6373



IMG_6374



IMG_6375



IMG_6376



IMG_6377



IMG_6378



IMG_6379



IMG_6380



IMG_6381



IMG_6382



IMG_6383



IMG_6384



IMG_6385



IMG_6386



IMG_6387



IMG_6388



IMG_6389



IMG_6390



IMG_6391



IMG_6392



IMG_6393



IMG_6394



IMG_6395



IMG_6396



IMG_6397



IMG_6398



IMG_6399



IMG_6401



IMG_6402



IMG_6403



IMG_6404



IMG_6405



IMG_6406



IMG_6407



IMG_6408



IMG_6409



IMG_6410



IMG_6411



IMG_6412



IMG_6414



IMG_6415



IMG_6416



IMG_6417

SEKTOR D: AUGUST 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|------------|----|----|----------------------|------------|---|---|---------------------|------------|---|---|
| SEKTOR D: 17. - 18. AUGUST 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | 2 | - | 1 | hoch | 13 | - | - | hoch | - | - | 1 |
| Mitte | 9 | 6 | 1 | Mitte | 75 | 1 | 1 | Mitte | 1 | - | - |
| tief | 5 | 3 | 1 | tief | 38 | 1 | - | tief | - | - | - |
| Total | 28 | | | Total | 129 | | | Total | 2 | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | 18 | 13 | 3 | hoch | 2 | - | - | "Wegweiser" (?) | | | |
| Mitte | 286 | 43 | 37 | Mitte | 4 | 1 | - | Kunstreste | | | |
| tief | 170 | 7 | - | tief | 5 | - | - | Malven | | | |
| Total | 577 | | | Total | 12 | | | Total | 2 | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | Street Art | 159 | | |
| | | | | | | | | Graffiti | 589 | | |
| | | | | | | | | Intervention | 2 | | |
| | | | | | | | | Total | 750 | | |

Datenblatt zum Sektor B, ausgestellt im September 2010,
 Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

4547, 4546, 4544, 4543, 4541, 4540, 4537,
 4536, 4535, 4531-28, 4526-20, 4518, 4517,
 4516, 4515, 4513, 4510-00,
 4497, 4495, 4493, 4492, 4490-82, 4480, 4478,
 4477, 4476, 4474, 4472, 4471, 4470, 4469,
 4467-63, 4461-51, 44-47, 4445, 4444, 4443,
 4441, 4440, 4436, 4435, 4434, 4432, 4429-23,
 4420-07, 4404-
 4395, 4392, 4390, 4386, 4385, 4384, 4383,
 4381-77, 4374, 4373, 4372, 4371, 4368, 4366,
 4364, 4363, 4361, 4359, 4358-50, 4348-36,
 4334, 4333, 4330, 4328, 4327, 4326, 4325,
 4322-15, 4312-08, 4306, 4305, 4304, 4303,
 4301,
 4299, 4297, 4293, 4292, 4291, 4290, 4287,
 4284 -80, 4278-72, 4270, 4269, 4267, 4266,
 4265, 4263-50.

Street Art

4540, 4534, 4532-29, 4527, 4526, 4522, 4519,
 4512, 4511, 4501,
 4499, 4496, 4491, 4486, 4485, 4482-77, 4474,
 4473, 4472, 4469, 4468, 4467, 4462, 4452, 4450,
 4445, 4439, 4438, 4437, 4435, 4433, 4432, 4431,
 4425, 4415, 4406, 4403, 4402,
 4398, 4394, 4393, 4392, 4391, 4388, 4387,
 4385, 4382, 4379-74, 4370, 4369, 4367, 4365,
 4362, 4360, 4354, 4350, 4349, 4348, 4342, 4336,
 4332, 4331, 4329, 4324, 4323, 4314, 4313, 4307,
 4302, 4301, 4300,
 4298, 4296, 4295, 4294, 4289, 4288, 4286,
 4285, 4282, 4281, 4279, 4276, 4271, 4270, 4268,
 4264, 4260, 4259, 4257, 4253, 4252, 4250, 4249.

Intervention

4538, 4389.



IMG_4249



IMG_4250



IMG_4251



IMG_4252



IMG_4253



IMG_4254



IMG_4255



IMG_4256



IMG_4257



IMG_4258



IMG_4259



IMG_4260



IMG_4261



IMG_4262



IMG_4263



IMG_4264



IMG_4265



IMG_4266



IMG_4267



IMG_4268



IMG_4269



IMG_4270



IMG_4271



IMG_4272



IMG_4273



IMG_4274



IMG_4275



IMG_4276



IMG_4277



IMG_4278



IMG_4279



IMG_4280



IMG_4281



IMG_4282



IMG_4283



IMG_4284



IMG_4285



IMG_4286



IMG_4287



IMG_4288



IMG_4289



IMG_4290



IMG_4291



IMG_4292



IMG_4293



IMG_4294



IMG_4295



IMG_4296



IMG_4297



IMG_4298



IMG_4299



IMG_4300



IMG_4301



IMG_4302



IMG_4303



IMG_4304



IMG_4305



IMG_4306



IMG_4307



IMG_4308



IMG_4309



IMG_4310



IMG_4311



IMG_4312



IMG_4313



IMG_4314



IMG_4315



IMG_4316



IMG_4317



IMG_4318



IMG_4319



IMG_4320



IMG_4321



IMG_4322



IMG_4323



IMG_4324



IMG_4325



IMG_4326



IMG_4327



IMG_4328



IMG_4329



IMG_4330



IMG_4331



IMG_4332



IMG_4333



IMG_4334



IMG_4335



IMG_4336



IMG_4337



IMG_4338



IMG_4339



IMG_4340



IMG_4341



IMG_4342



IMG_4343



IMG_4344



IMG_4345



IMG_4346



IMG_4347



IMG_4348



IMG_4349



IMG_4350



IMG_4351



IMG_4352



IMG_4353



IMG_4354



IMG_4355



IMG_4356



IMG_4357



IMG_4358



IMG_4359



IMG_4360



IMG_4361



IMG_4362



IMG_4363



IMG_4364



IMG_4365



IMG_4366



IMG_4367



IMG_4368



IMG_4369



IMG_4370



IMG_4371



IMG_4372



IMG_4373



IMG_4374



IMG_4375



IMG_4376



IMG_4377



IMG_4378



IMG_4379



IMG_4380



IMG_4381



IMG_4382



IMG_4383



IMG_4384



IMG_4385



IMG_4386



IMG_4387



IMG_4388



IMG_4389



IMG_4390



IMG_4391



IMG_4392



IMG_4393



IMG_4394



IMG_4395



IMG_4396



IMG_4397



IMG_4398



IMG_4399



IMG_4400



IMG_4401



IMG_4402



IMG_4403



IMG_4404



IMG_4405



IMG_4406



IMG_4407



IMG_4408

SEKTOR D: OKTOBER 2010

| URBAN ART SURVEILLANCE | | | | | | | | | | | |
|---|----------------|---------|----|----------------------|----------------|-------|---|---|----------|---|---|
| SEKTOR D: 22. OKTOBER 2010 | | | | | | | | | | | |
| Street Art / Farbe | | | | Street Art / Sticker | | | | Street Art / andere | | | |
| hoch | +1 | - | - | hoch | +5/-2 | +2 | - | hoch | - | - | - |
| Mitte | +1 | +1 | - | Mitte | +17/-9 | +1 | - | Mitte | - | - | - |
| tief | -1 | +3/-2 | +1 | tief | +19/-9 | +3/-1 | - | tief | - | - | - |
| Total | +7/-3 | | | Total | +36/-21 | | | Total | - | | |
| Graffiti / Farbe | | | | Graffiti / Sticker | | | | Intervention | | | |
| hoch | +8/-3 | +7/-3 | +1 | hoch | - | - | - | | | | |
| Mitte | +24/-12 | +17/-14 | - | Mitte | +1/-1 | - | - | | | | |
| tief | +22/-13 | +10/-4 | - | tief | +1 | - | - | | | | |
| Total | +89/-49 | | | Total | +2/-1 | | | Total | | | |
| Urban Art Surveillance 01. September - 02. Dezember 2010 Perla-Mode Langstrasse 84 8004 Zürich www.corner-college.com www.perla-mode.net urbansurveillanceart.wordpress.com Rémi Jaccard Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich | | | | | | | | Street Art +43/-24 Graffiti +91/-50 Intervention - Total 814 | | | |

Datenblatt zum Sektor B, ausgestellt im Oktober 2010,
Corner College / Perla Mode Zürich

Graffiti

6637-33, 6630, 6629, 6628, 6624-18, 6614,
6612, 6609-
6598, 6596-87, 6582-78, 6575-65, 6562, 6558,
6557, 6554, 6551, 6550, 6548, 6547, 6546, 6544,
6541, 6538, 6536, 6535, 6534, 6532, 6529, 6528,
6521-15, 6513, 6511-04, 6502, 6501,
6498, 6497.

Street Art

6637, 6630, 6624, 6623, 6622, 6619, 6617, 6615,
6613, 6611, 6608, 6605, 6601,
6597, 6595, 6593, 6586-83, 6579, 6577, 6574,
6566-63, 6560, 6558-54, 6550, 6545, 6544,
6543, 6540, 6535, 6534, 6530, 6527, 6526, 6525,
6523, 6522, 6521, 6519, 6515, 6514, 6512, 6509,
6508, 6507, 6503, 6499,
6496.

Intervention

6625, 6500.



IMG_6496



IMG_6497



IMG_6498



IMG_6499



IMG_6500



IMG_6501



IMG_6502



IMG_6503



IMG_6504



IMG_6505



IMG_6506



IMG_6507



IMG_6508



IMG_6509



IMG_6510



IMG_6511



IMG_6512



IMG_6513



IMG_6514



IMG_6515



IMG_6516



IMG_6517



IMG_6518



IMG_6519



IMG_6520



IMG_6521



IMG_6522



IMG_6523



IMG_6525



IMG_6526



IMG_6527



IMG_6528



IMG_6529



IMG_6530



IMG_6532



IMG_6533



IMG_6534



IMG_6535



IMG_6536



IMG_6537



IMG_6538



IMG_6539



IMG_6540



IMG_6541



IMG_6542



IMG_6543



IMG_6544



IMG_6545



IMG_6546



IMG_6547



IMG_6548



IMG_6550



IMG_6551



IMG_6554



IMG_6555



IMG_6556



IMG_6557



IMG_6558



IMG_6559



IMG_6560



IMG_6562



IMG_6563



IMG_6564



IMG_6565



IMG_6566



IMG_6567



IMG_6568



IMG_6569



IMG_6570



IMG_6571



IMG_6572



IMG_6573



IMG_6574



IMG_6575



IMG_6576



IMG_6577



IMG_6578



IMG_6579



IMG_6580



IMG_6581



IMG_6582



IMG_6583



IMG_6584



IMG_6585



IMG_6586



IMG_6587



IMG_6588



IMG_6589



IMG_6590



IMG_6591



IMG_6592



IMG_6593



IMG_6594



IMG_6595



IMG_6596



IMG_6597



IMG_6598



IMG_6599



IMG_6600



IMG_6601



IMG_6602



IMG_6603



IMG_6604



IMG_6605



IMG_6606



IMG_6607



IMG_6608



IMG_6609



IMG_6610



IMG_6611



IMG_6612



IMG_6613



IMG_6614



IMG_6615



IMG_6617



IMG_6618



IMG_6619



IMG_6620



IMG_6621



IMG_6622



IMG_6623



IMG_6624



IMG_6625



IMG_6628



IMG_6629



IMG_6630



IMG_6631



IMG_6632



IMG_6633



IMG_6634



IMG_6635



IMG_6636



IMG_6637

CURRICULUM VITAE

RÉMI JACCARD

Geboren 29. Juni 1980
Bürgerorte Zürich/ZH, St. Croix/VD & Le Locle/NE

AUSBILDUNG

2007 – 2012 Dissertation: *Urban Art Surveillance – Ein Quadratkilometer Kunst*.
Bei Prof. Dr. Wolfgang Kersten & Prof. Dr. Bettina Gockel.
2011 Lehrauftrag: *Urban Art / Graffiti*. Kunsthistorisches Institut der Universität
Zürich, Lehrstuhl für Moderne und zeitgenössische Kunst.
2010 2. Internationale Sommerschule: *UM/BRUCH - Erfolg und Scheitern*.
Referat: *Erfolg & Scheitern von Street Art – Splasher*.
Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich.
2000 – 2007 Lic. phil. (M.A.) in Philosophie & Kunstgeschichte mit Nebenfach Geschichte
der Neuzeit. Universität Zürich; Lizentiatsarbeit: *Kunst im Comic – Enki Bilal*.
2003 – 2004 Austauschjahr (Erasmus). Université de la Sorbonne, Paris IV.
1993 – 2000 Matura Typus B. Realgymnasium Rämibühl, Zürich.

ARBEIT

2010 – Kunstvermittlung: Kunsthaus Zürich..
2011 – Kunstvermittlung: Urban Art.
Stadt Zürich (Pickeltouren), Kulturintendanz Rosengarten, Urban Art Studio.
2007 – Organisation, Kuration und Vermittlung. Diverse Ausstellungen:
Urban Art Surveillance, *TNT*, *Hoja Blanca/Weisses Blatt*, *Johannes Gees: Final Fantasy – Eine (auto)mobile Ausstellung*, *Dear Reality*, *Schmuck Inc.*, *Cinq Salons*.
Zürich, Basel, Bern, St. Gallen, Chur, Locarno, Frauenfeld, Glarus; Antigua de
Guatemala, Ciudad de Guatemala, Quetzaltenango.
2007 – 2009 Galeriestassistent. Galerie Nicola von Senger, Zürich.
2004 – 2007 Aufsicht, Garderobe und Eintritt. Kunsthaus Zürich, Zürich.
2000 – 2003 Videothekar. City Video, Zürich.

PUBLIKATIONEN

Rémi Jaccard: *Ästhetische Anschläge*, in: Bozzetto 01: *Stadt(t)räume*, September 2011, S. 16.
Rémi Jaccard & Stefan Wagner: *Street Art – But my mother is ambivalent*, in:
Kunstbulletin 4/2011, S. 32-37.

Kontakt: urbanartsurveillance@gmail.com